

محمد علی حسن عسکری

مترجم: سہیل احمد فاروقی

بیسویں صدی کا مزاج

راپلیکیشنز

جامعہ نگر نئی دہلی ۲۵

محمد حسن عسکری

مترجم: سہیل احمد فاروقی

بیسویں صدی کا مزاج

دراپبلکیشنز

جامعہ نگر۔ نئی دہلی ۲۵

© جملہ حقوق بحق مترجم محفوظ

سنہ اشاعت :	۱۹۶۰ء
تعداد :	پانچ سو
قیمت :	ایک سو پچاس روپے
خطاطی :	ایس۔ ایم۔ منظر الہ آبادی
طباعت و اشاعت :	مراپہل کیشنرز، نورنگر، جامعہ نگر، نئی دہلی
مراسلت کا پتہ :	ہنسپل احمد فاروقی ۱۲/۱۷۷، ڈاکٹر نگر، تھی دہلی ۲۵

تقسیم کاران :

۱۔ مکتبہ جامعہ لٹریٹر نئی دہلی، علی گڑھ، ممبئی

۲۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ

۳۔ بک اپوریم، بہری باغ، پٹنہ

۴۔ دانش محل بک ڈپو، امین آباد، لکھنؤ

فہرست

- ۱۔ عرضِ ترجمہ ۵
- ۲۔ مشرق و مغرب کی آویزش ادب و ادب میں محمد حسن عسکری ۹
- ۳۔ تشکیک و تساؤل ۲۶
- ۴۔ خیر و شر کی کشمکش ۴۹
- ۵۔ رومان پرستی اور علامتیت ۶۶
- ۶۔ ادب اور مصوری؛ تاثیریت اور اظہاریت ۸۹
- ۷۔ ایلٹ اور فرائڈ ۱۰۷
- ۸۔ اخلاقیات اور تصویریات ۱۲۳

عرضِ مترجم

محمد حسن عسکری کی اس کتاب کا مواد اُن کے بھوڑے ہوئے کچھ نوٹس پر مشتمل ہے۔ یہ نوٹس عسکری صاحب نے انگریزی ایم۔ اے کے طلباء کی ذہنی اور نصابی ضرورتوں کے پیش نظر مرتب کیے تھے۔ انہی طلباء میں لطیف الزماں خاں صاحب بھی شامل تھے جن کا قیام ان دنوں ملتان میں ہے اور جنہوں نے اُردو کے صاحب طرز نثر نگار اور دانش ور رشید احمد صدیقی کے نام اور کام کو فروغ دینے کا بیڑا اٹھا رکھا ہے۔ لطیف الزماں صاحب ماضی کی روایتوں کے پاسداروں اور عسکری صاحب کے ہونہار شاگردوں میں اپنی بعض خوبیوں کے باعث ممتاز ہیں۔ ان کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ جن بزرگوں سے انہوں نے اکتساب فیض کیا ان کی خدمات کو وہ صرف یاد نہیں رکھتے، رہتی دنیا تک اُن کی خدمات کا شعور عام کرنا بھی چاہتے ہیں۔

دلی کے چند روزہ قیام میں لطیف الزماں صاحب کی ڈاکٹر نسیم حنفی سے کئی ملاقاتیں ہوئیں۔ ایک ملاقات میں عسکری صاحب کے ان یادگار نوٹس کا ذکر بھی آیا۔ نسیم صاحب کے اصرار پر لطیف الزماں صاحب نے یہ نوٹس پاکستان سے بھجوا دیے اور اس خواہش کا اظہار بھی کیا کہ انہیں انگریزی سے اُردو میں منتقل کر دیا جائے۔ ترستے کی یہ ذمہ داری میرے سپرد ہوئی۔ رسالہ جامعہ کے شماروں میں عرصے تک عسکری صاحب کے یہ تراجم بالاقساط شائع ہوئے اور اُردو کے علمی و ادبی حلقوں میں بظاہر رد و اداری میں مرتب کی جانے والی اس تحریر کا خیر مقدم کیا گیا۔

ادب کے ایک ادنیٰ طالب علم کی حیثیت سے میں یہ عسوس کرتا ہوں کہ عسکری صاحب کے یہ نوٹس ہمارے زمانے کے ادبی، تہذیبی اور معاشرتی شعور کو سمجھنے میں خاصی مدد کرتے ہیں۔ عسکری صاحب

اردو کے پہلے بڑے نقاد تھے۔ وہ بڑے اس اعتبار سے تھے کہ انھوں نے فکری سطح پر مغرب کی بالادستی
 کبھی قبول نہیں کی اور اپنی ادبی روایت کے اس سیاق کو کبھی نظر انداز نہیں کیا جسے ہم ایک طرح کی
 نئی مشرقیت سے تعبیر کرتے ہیں اور جس کے خدوخال اردو میں قدس دھندلے دکھائی دیتے تھے۔ عسکری صاحب
 ادب کے نہایت ہوش مند اور وسیع المطالعہ طالب علم تھے۔ ان کا مطالعہ مغرب اور مشرق دونوں کی فکری روایتوں
 کو محیط تھا۔ ایک زمانے میں عسکری صاحب پر یہ الزام عائد کیا جاتا تھا کہ وہ ذہنی طور پر مغرب پرست
 ہو گئے ہیں۔ پھر ایک ایسا دور بھی آیا جب عسکری صاحب کو مشرقیت زدگی کے طعنے پہنچے پڑے۔ ان
 جذباتی انتہا پسندیوں سے قطع نظر عسکری صاحب کے پورے ادبی سفر اور ان کے شعوری ارتقا کا
 جائزہ لیا جائے تو یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ عسکری صاحب ایک سرگرم اور متحرک ذہن رکھنے
 کے ساتھ ساتھ ایک نہایت بے قرار طبیعت کے مالک تھے۔ فکر و خیال کے کسی ایک مرحلے میں گم ہو جانا
 اور اسی مرحلے کو سب کچھ سمجھ لینا عسکری صاحب کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا تھا۔ اُن کی طبیعت
 اور شخصیت کا یہ میلان بھی بہت نمایاں حیثیت رکھتا ہے کہ عسکری صاحب ادب کے معاملے میں کبھی کسی
 طرح کے تعصب کے قائل نہیں رہے۔ انھوں نے مغرب و مشرق کے بہترین ادبی شہ پاروں کی قدرو
 قیمت کا یکساں اعتراف کیا اور اُن کی بصیرت کبھی کسی حد کی پابند نہیں ہوئی۔ اسی لیے عام انگریزی
 دانوں کے برعکس عسکری صاحب نہ تو مغرب کو غلاضہ کاٹنا سمجھتے ہیں نہ اپنی مشرقیت کے زعم میں مغرب
 کی ادبی اور علمی فتوحات کو مسترد کرتے ہیں۔ ادبی زندگی کے ہر دور میں عسکری صاحب کے یہاں ایک
 ارتقا کا احساس ملتا ہے۔ ان کے ادبی فیصلوں اور معیاروں میں کوئی تبدیلی کبھی اچانک پیدا نہیں
 ہوئی۔ عسکری صاحب کا ذہن مدتوں ایک پس منظر تیار کرتا رہتا ہے، اس کے بعد وہ اپنی تمام کردہ
 کسی رائے پر نظر ثانی کے لیے آمادہ ہوتے ہیں۔ اسی لیے خواہ ان کے فرانسیسی ادب سے شغف کے
 دور کو دیکھا جائے، خواہ اُن کی زندگی کے آخری دور کا محاسبہ کیا جائے جس میں اسلامیات سے
 اُن کی دل چسپی پر خیر معمول طور پر بڑھ گئی تھی، عسکری صاحب ہر دور میں ذہنی اور فکری لحاظ سے سرگرم
 دیانت دار اور مخلص نظر آتے ہیں۔ عسکری صاحب کے لیے بنیادی اہمیت ادبی اقدار کی تھی، کوئی بھی
 بیرونی اثر، نظریہ، دستور العمل، میلان ادبی اقدار پر حادی ہوا نہیں کہ عسکری صاحب اس سے بدکنے
 لگے۔ یوں بھی اُن کے مزاج میں خاصاتوں تھا اور زندگی کی طرح ادب میں بھی وہ تجربوں سے گھبراتے

نہیں تھے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ عسکری صاحب ادب میں تجربوں کے منتظر رہتے تھے اور ہمیشہ اُن کا غیر متعمد کرتے تھے۔

عسکری صاحب کی ایک اور حیثیت جو انھیں اردو تنقید کی تاریخ میں امتیاز بخشی ہے، اُن کی غیر معمولی تخلیق استعداد ہے۔ علم اور مطالعے کی دست کے باوجود عسکری صاحب کے ادبی مذاق میں خشکی نہیں پیدا ہوئی تھی۔ انھوں نے نہ صرف یہ کہ ترجمہ، طبع زاد تحریر اور تخلیق کے شعبوں میں اپنی تخلیقی لگن کا اعتبار قائم رکھا، اُن میں اچھی اور بُری ادبی تخلیقات کی درجہ بندی کا بھی بہت سلیقہ تھا۔ ادب کے ساتھ ساتھ انھیں مصوری، موسیقی، فنِ تعمیر اور مختلف سماجی اور سائنسی علوم سے بھی دل چسپی تھی۔ اسی لیے اُن کی تنقید میں جا بجا ایک بین الملومی اندازِ نظر کا ثبوت ملتا ہے۔ عسکری صاحب صحیح معنوں میں ادبی مفکر کہے جاسکتے ہیں، ایسی ہمہ گیر اور بسیط نظر اردو تنقید کی پوری تاریخ میں کسی اور نقاد کے یہاں نہیں ملتی۔

اور ان تمام اوصاف پر ستراد عسکری صاحب کی تنقید کا جائزہ اور پُرکشش اسلوب۔ مجھے بار بار اس احساسِ ندامت کا سامنا ہے کہ اس کتاب میں عسکری صاحب کے اسلوب کی چاشنی ناپید ہوگی۔ لیکن مترجم کی حیثیت سے میری کوشش اس امر پر مرکوز ہے کہ عسکری صاحب کے خیالات میں کوئی رد و بدل نہ ہونے پائے۔ چنانچہ ترجمے کے عمل میں کسی بھی طرح کی عبارت آرائی سے میں نے حتی الامکان گریز کیا ہے اور جہاں تک میری سوجھ بوجھ نے ساتھ دیا میں نے عسکری صاحب کے مندرجات کو اُن کے حقیقی تناظر کے ساتھ سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ ترجمے کا یہ کام میرے لیے دل چسپ بھی تھا اور اس اعتبار سے مفید بھی کہ اس کے توسط سے مجھے بیسویں صدی کے ذہنی اور جذباتی ماحول، اس عہد میں اقدار کی آویزش اور اس عہد کی کوکھ سے برآمد ہونے والی ادبی روایات کے مضمرات کو سمجھنے میں بہت مدد ملی۔ میرا خیال ہے کہ اس کتاب کے توسط سے عسکری صاحب کے ساتھ ساتھ بیسویں صدی کی تفہیم و تعبیر کا ایک راستہ بھی نکلتا ہے۔

بیسویں صدی کا مزاج کے ساتھ اس کتاب میں عسکری صاحب کا معرود اور منکر انگریز مضمون، مشرق و مغرب کی آویزش، بھی شامل ہے۔ اس مضمون میں عسکری صاحب نے

مشرق اور مغرب مزاج کی ساخت اور ترکیب سے تفصیل بحث کی ہے۔ اس سلسلے میں بنیادی سوال بھی اٹھائے ہیں۔ مثلاً یہ کہ شرق اور مغرب کے تصور حقیقت میں فرق نے دونوں کی ادبی روایتوں پر کس قسم کے اثرات مرتب کیے۔ اپنے مباحث کے اعتبار سے یہ مضمون اس کتاب کے بنیادی مقدمات سے گہری مناسبت رکھتا ہے اور اس سے بعض مسائل کی وضاحت میں پڑھنے والوں کو یقیناً مدد ملے گی۔

اس کام کی تکمیل میں مجھے اپنے جن رفیقوں کا تعاون حاصل رہا، ان سب کا شکر گزار ہوں۔

رسالہ جامعہ

ذاکر حسین انسٹی ٹیوٹ

جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی

ہیمل احمد فاروقی

۲۴ اکتوبر ۲۰۰۱ء

مشرق و مغرب کی آویرش اردو ادب میں

محمد حسن مسکری

لارڈ مکالے نے کہا ہے۔

ابن رشتہ نے کہا ہے۔

پچھلے سو سال سے نہ صرف اردو تنقید بلکہ ہمارا تخلیقی ادب بھی اسی جھیلے میں پڑا ہوا ہے۔ کبھی تو ہم سوچتے ہیں کہ لارڈ مکالے ریل گاڑی میں چڑھ کے آئے ہیں، وہی پتے ہوں گے کبھی خیال آتا ہے کہ پُرانا زمانہ بڑے آرام اور سکون کا تھا، ابن رشتہ ہی ٹھیک کہتے ہوں گے اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ گھر کی مرغی دال برابر رہی، لیکن ہے تو مرغی ہی۔ پھر کہتے ہیں کیوں نہ ریل گاڑی میں حقہ لے کے بیٹھو۔ دونوں کو ہی سچا سمجھو۔ لیکن جب دونوں کا جواز نہیں بیٹھتا تو از سر نو وہی تھگڑا شروع ہو جاتا ہے کہ حقہ سنہالیں یا ریل گاڑی۔

اس کش مکش نے ہمارے ادب میں تین گرو پیدا کر دیے ہیں جن کی سرحدیں اتنی غیر واضح ہیں کہ بعض وقت تینوں ایک دوسرے میں جذب ہونے لگتے ہیں۔ ایک گروہ کہتا ہے کہ انگریزوں کی ریل اچھی تو ان کا ادب بھی اچھا، اور ان کے ادبی اصول بھی اچھے۔ اس لیے حال، اب آؤ پردیٰ سفر کریں۔ اس گروہ کی ایک اور شاخ ہے جس میں چاہیں تو مجھے بھی شامل کر لیں۔ یہ لوگ کہتے ہیں کہ انگریزوں کی ریل نے ہمیں بھی آدھا تہائی انگریز تو بنا ہی دیا ہے۔ اس لیے مستقل یا عارضی

طور پر انگریزوں کی ادبی استدارت قبول ہی کرنی پڑیں گی۔ دوسرا گروہ کہتا ہے کہ ہم انگریزوں کی ریل میں تو ضرور بیٹھے ہیں لیکن میں تو وہی موچی کے موچی۔ اس لیے سید بننے کی کوشش کیوں کریں۔ اپنے گزارے کے لیے تو ابن رشیق ہی کافی ہے۔ تیسرا گروہ دراصل کچھ بھی نہیں کہتا۔ مسلمان سے اللہ اللہ رکھتا ہے، برہمن سے رام رام۔ البتہ دوسروں کو مشورہ دیتا ہے کہ مشرق سے بیرباندھو نہ مغرب سے، جہاں جو چیز اچھی ملے بے دھڑک لے لو۔ یہ مشورہ تو معقول ہے مگر ساری پریشانی تو یہی ہے کہ اچھی چیز اور بُری چیز کا فیصلہ کیسے ہو۔ بہر حال یہ گروہ اس امید کے سہارے بیٹھا ہے کہ ادب میں کسی نہ کسی طرح مشرق اور مغرب کا امتزاج ہو ہی جائے گا۔ اس لیے بس کھسکے چلو۔ یہ گروہ ہیں سوچنے کی اذیت سے محفوظ رکھتا ہے۔ لہذا ہر جگہ احترام کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔

مشرق اور مغرب کی آویزش سے ممکن تھا کہ ہمارے ادب میں ایک تشنجی کیفیت کا زور آجاتا لیکن ہوا یہ کہ پچھلے دس بارہ سال کے عرصے میں اردو ادب مُرجھتا چلا گیا ہے۔ منجملہ اور وجوہات کے اس کا ایک سبب یہ ہے کہ ہم خواہ مشرق کی حمایت کر رہے ہوں خواہ مغرب کی۔ چورہم سب کے دل میں ہے، ہم پوری طرح یقین ان دونوں میں سے ایک پر بھی نہیں رکھتے اور نہ ہم اس چور کو اپنے دل سے باہر نکال کے لانا چاہتے ہیں۔ اسی لیے نہ تو ہم اس مسئلے پر کھل کے بحث کرتے ہیں اور نہ مشرق اور مغرب کا واضح تصور اپنے ذہن میں قائم کرتے ہیں۔ بس اتنی بات تو ہم محسوس کرتے ہیں کہ مشرق اور مغرب کے ادب میں کوئی فرق ضرور ہے لیکن یہ فرق کیا ہے اور کیوں پیدا ہوا اس کی تفتیش سے ہم گریز کرتے ہیں۔

اگر یہ ادبی اختلافات محض اتنی سی بات سے پیدا ہوا ہے کہ مادی علوم اور مادی وسائل میں مغرب نے مشرق سے زیادہ ترقی کر لی ہے تو یہ کوئی ایسا بڑا فرق نہیں جسٹے کا حل نہایت آسان ہے، اگر ہم مشرقی ادب کی روح برقرار رکھنی چاہتے ہیں تو ہمیں چاہیے کہ مادی علوم کے معاملے میں ذہن رہیں جہاں ہمیشہ سے ہیں، مشرق کی روح زندہ رہے گی یا اگر ہم چاہتے ہیں کہ ہمارا ادب بھی مغرب بن جائے تو بس تھوڑے سے انتظار کی ضرورت ہے۔ ہم ذرا دل لگا کے محنت کریں تو چالیس پچاس سال میں ہم بھی مغرب کے برابر پہنچ سکتے ہیں پھر ہمارے ادب کی روح بھی خود بخود مغرب ہو جائے گی۔

لیکن اگر معاملہ اتنا خارجی اور سطحی نہیں بلکہ ادب میں اندرونی کیفیات کو بھی دخل ہوتا ہے تو دوسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ مشرق اور مغرب کے ادبی مذاق مختلف ہیں، لیکن اگر ہمارا اندازہ کا تجربہ ہمیں بتا سکتا ہے کہ مذاق کو دوسرے حوالے سے الگ کر لیں تو یہ کوئی مستقل چیز نہیں رہتی، اگر معاملہ محض مذاق کا ہے تو یہاں بھی وقت ہماری مدد کرے گا۔ ہم جس بھی سال مغربی ادب پڑھتے رہے اور اس کی نقل کرتے رہے تو ہمارا مذاق چپکے چپکے بالکل ہی بدل جائے گا۔ اور مشرق و مغرب ایک جان ہو جائیں گے، یا پھر ہمارا ادب دونوں کے درمیان پکڑ کاٹا رہے گا۔ چھ مہینے مشرق کی روش پر چلا، چھ مہینے مغرب کی روش پر۔

اس فرق کو سمجھنے کے لیے تیسرا نقطہ نظر عمرانی ہو سکتا ہے یعنی ہم یہ نظریہ اختیار کر سکتے ہیں کہ مشرق اور مغرب کے ادب کا فرق دراصل دو سیاسی، سماجی اور معاشی نظام کا فرق ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ اگر یہ دو نظام مختلف رہے تو دونوں کا ادب بھی مختلف رہے گا اور اگر دونوں جگہ ایک ہی نظام رائج ہو گیا تو اول اختلاف بھی مٹ جائے گا لہذا ادبی اقدار کے بجائے عمرانی نظاموں کے بارے میں سوچنا چاہیے۔ کاشف کے معاملہ اتنا ہی سیدھا سادہ ہوتا، مگر مشکل یہ اُڑتی ہے کہ خالص عمرانی نقطہ نظر سے انسانوں کی باطنی زندگی کے کسی پہلو کو بھی اطمینان بخش شرع نہیں ہو سکتی اور اگر ہم سمجھتے ہیں کہ ہو سکتی ہے تو پھر ہمارا کوئی کام باقی نہیں رہتا۔ عمرانی حوالہ جو چاہیں گے ہم سے کرالیں گے۔ چاہے ہم پسند کریں یا نہ کریں۔

بعض لوگ کہتے ہیں کہ مشرق اور مغرب کا فرق دراصل دو روایتوں کا فرق ہے اور یہ لوگ عموماً روایت کو عادت کے مترادف سمجھتے ہیں یعنی روایت وہ کام ہے جو کوئی قوم یا گروہ سو دو سو سال سے کرتا چلا آیا ہو۔ عادت کا قصہ یہ ہے کہ عادت فطرتِ ثانیہ تو ضرور بن جاتی ہے لیکن جو چیز ثانوی ہو وہ لازمی نہیں ہوتی، اس کے بجائے کوئی اور چیز بھی لائی جاسکتی ہے۔ ہمیں ایک قسم کے ادب کی عادت ضرور پڑ چکی ہے، لیکن اگر ہم ایک دن اٹھ کے زبردستی دوسری قسم کا ادب لکھنا شروع کر دیں تو تھوڑے دن بعد ہمیں نئی عادت پڑ جائے گی اور ہم اسے روایت کہنے لگیں گے۔

کہتے ہیں ہر ذوقِ شعری کے پیچھے ایک نظریہِ جمال ہوتا ہے۔ ممکن ہے ہر ایسا ہی نظریوں کے سہارے مشرق اور مغرب کا فرق واضح ہو جائے۔ اول تو یہی کہنا مشکل ہے کہ مغرب میں شروع

سے آخر تک کوئی ایک نظریہ جمال رہا بھی ہے یا نہیں۔ مگر فی الحال یہ سوال نہ اٹھائیے۔ پچھلے تین سو سال کے عرصے میں درجنوں مغربی فلسفیوں اور شاعروں نے عس کے متعلق جو کچھ لکھا ہے اس کی مدد سے فرض کیجیے کہ ہم نے مغرب کا ایک نظریہ جمال متعین کر لیا مگر مشرق میں دل لگی یہ ہے کہ یہاں الگ سے کوئی فلسفہ جمالیات ہے ہی نہیں۔ جمالیات الہیات کا ایک حصہ ہے۔ یہاں جمالیات کی کوئی مستقل حیثیت نہیں، آپ چاہیں تو الہیات سے اخذ کر سکتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ذوق شاعری کا فرق سمجھنے کے لیے مذہب یا لامذہب کا مطالعہ کرنا چاہیے۔

اگر ہم مذہب کے لفظ کو مبہم معنوں میں یا خالی فضا پیدا کرنے کے لیے استعمال نہ کریں، بلکہ اسے یہ ٹھوس معنی دیں کہ مذہب تین چیزوں کے مجموعے کا نام ہے۔ اعتقادات، عبادات، اخلاقیات اور ان سب میں بندے کی آئینہ نش، تو شاید مشرق کی پرانی شاعری اور مغرب کی شاعری کے فرق کا تھوڑا بہت پتہ چل جائے گا، لیکن دشواریاں پیش آئیں گی۔ ہم نے مذہب کا جو مفہوم مقرر کیا ہے اس کے اعتبار سے نہ تو ہندوؤں کے یہاں مذہب کا وجود ہے نہ جینیوں کے یہاں، تو اگر ہیں مشرق اور مغرب کے ادب کا فرق معلوم کرنا ہے، اور ادب کا انحصار مذہب پر ہے، تو اس بنیاد پر ہمیں صرف مسلمانوں کے ادب اور مغربی ادب کا فرق معلوم ہو سکے گا۔ پھر مشرق کو کہہ دے کہ جاسٹس، ہندوؤں اور جینیوں کو مشرق سے خارج کر دیں، مسلمانوں کو خارج کر دیں، یا کہیں کہ مشرق کا لفظ ہی جمل ہے۔ اپنی اپنی ڈھلی اپنا اپنا راگ، دوسری شکل یہ ہے کہ مذہب کے لحاظ سے غور کریں تو ماضی کا ادب سمجھنے میں بڑی مدد ملے گی، لیکن مستقبل کے لیے ہمیں کوئی رہنمائی حاصل نہ ہو سکے گی کیونکہ اب تو ساری دنیا کا ایک ہی مذہب ہوتا جا رہا ہے۔ پیسہ کا نا۔ پچھلے تین سو سال کے عرصے میں پروٹسٹنٹ متکرمین اپنے مذہب کے ساتھ یہ مذاق کرتے رہے ہیں کہ کہیں تو اعتقادات خارج کر دیے کہیں عبادات کہیں اخلاقیات اور مقصد ہمیشہ یہ رہا ہے کہ معاشرے میں جو خیالات رائج ہو چکے ہیں ان کے ساتھ ہم آہنگ رہیں بلکہ بعض پروٹسٹنٹ متکرمین نے توصات صاف کہا ہے کہ زمانے کے ساتھ ساتھ ترقی کرتے رہنا چاہیے۔ یعنی مذہب مستقل بالذات چیز نہیں بلکہ ایک نامیاتی شے ہے جو بڑھتی اور پھلتی ہے، اس خیال کا دوسرا حصہ جسے یہ لوگ گول کر گئے، یہ ہے کہ جو چیز بڑھتی ہے، وہ پھر مچھلنے لگتی ہے اور آخر میں مرجاتی ہے۔ بہر حال یہ اندازِ نظر ہمارے یہاں بھی نہایت مقبول ہوا ہے۔ راجہ

رام موہن رائے اور سر سید احمد خاں کے زمانے سے کر آج تک ہمارے پرنٹسٹ و مینیٹ کے مختلف مدرسوں کی پیری جوتی رہی ہے اور ہم لوگ بھی اپنے زمانے سے ہم آہنگ ہوتے جا رہے ہیں۔ اگر یہ سلسلہ یوں ہی چلتا رہا تو آخر ایک دن وہ آئے گا کہ ہندو مسلمان، جسامی کے نام تو شاید باقی رہ جائیں لیکن مذہب ساری دنیا کا وہی ایک ہوگا۔ اگر یہ ہوا تو ساری دنیا کا ادب بھی ایک ہوگا۔ مشرق اور مغرب کے سارے دلدر دور ہو جائیں گے۔

اگر یہ حل بھی ہمیں قبول نہ ہوا تو آخری بات وہی اسپینگر والی رہ جاتی ہے، وہ یہ کہ معاشرہ اپنی مخصوص فنی اوضاع پیدا کرتا ہے جنہیں صرف اس معاشرے کے اندر رہ کے سمجھا جاسکتا ہے اس سے نتیجہ یہ نکلا کہ ہم نہ تو مشرق کے پرانے ادب کو سمجھ سکتے ہیں نہ مغرب کے ادب کو لہذا پوری بحث لا حاصل ہے۔

لیکن ہمارے ماننے کی ضرورت نہیں۔ دنیا میں ادب و شعر کے متعلق سیکڑوں نظریے پیدا ہوئے ہیں۔ اور ذوق شعری کی بھی سیکڑوں قسمیں ہیں۔ شاعروں نے بھی بارے میں طرح طرح کے دعوے کیے ہیں، کوئی اپنے جذبات کی حقیقت بیان کرتا ہے، کوئی اپنے لاشعور کی حقیقت، کوئی خارجی کائنات کی حقیقت، کوئی حیات تجربے کی حقیقت پیش کرتا ہے، کوئی تخیل تجربے کی، کوئی حاصل جمالیات رشتوں کی، بہر حال سب دعوؤں میں ایک بات مشترک ہے حقیقت، یہ کوئی نہیں کہتا کہ میں جھوٹ بولتا ہوں بلکہ اگر کوئی جھوٹ بولتا ہے تو اس دعوے کے ساتھ کہ جھوٹ ہی سب سے بڑی حقیقت ہے۔ غرض ہر ادب پارے کے پیچھے حقیقت کا کوئی نہ کوئی تصور موجود ہوتا ہے۔ چاہے غرض یہ ایک عنصر کسی تحریر کو ادب بنانے کے لیے کافی نہ ہو۔ فی الحال اس بحث میں پڑنے کی ضرورت نہیں کہ طرز احساس سے حقیقت کا ایک مخصوص تصور پیدا ہوتا ہے، یا حقیقت کے تصور سے طرز احساس۔ ہمارے لیے اہم بات یہ ہے کہ ان دونوں میں ایک رشتہ ہوتا ہے پھر طرز احساس کی بہ نسبت حقیقت کے تصور کی واضح تعریف متعین کرنا آسان بھی ہے۔ اس لیے ہم اسی نقطہ نظر سے مشرق اور مغرب کا فرق معلوم کرنے کی کوشش کریں گے۔

مشرق کی بڑی تہذیبوں میں ہر قسم کے ثانوی اختلافات کے باوجود بنیادی طور سے حقیقت کا ایک واحد تصور ملتا ہے۔ یہاں حقیقت کے کئی درجے ہیں، لیکن یہ سب درجے ایک بنیادی حقیقت

کے اندر سے نکلے ہیں اور اس کی بدولت وجود رکھتے ہیں۔ اس اعتبار سے ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ دراصل حقیقت صرف وہی ایک ہے، باقی سب کے ظہور کی مختلف شکلیں ہیں۔ اس پوری بات کو فیضی نے ایک مصرعے میں کہہ دیا ہے: "یا انہ فی الظہور یا ابدی الخفا"۔ یہ بنیادی حقیقت ہر قسم کے تعینات سے ماوراء ہے، ظہور کے دائرے سے بھی اوپر ہے، اس لیے الفاظ میں اس کا بیان بھی نہیں ہو سکتا۔ اگر ہم اس حقیقت کی تعریف پیش کرنے پر مجبور ہیں تو بس اتنا ہو سکتا ہے کہ تعینات کے بارے میں ہم جو کچھ بھی کہہ سکتے ہیں، اس میں "نہیں" لگاتے جائیں۔ حقیقتوں کے درجات کے لحاظ سے اسلامی اصطلاح میں اسے عالم لاہوت کہا جاتا ہے۔

حقیقت عقلی ظہور کے دائرے سے بالاتر ہے لیکن ظہور بھی اختیار کرتی ہے، اسی لیے حقیقت کے کئی درجے ہو جاتے ہیں، ظہور کا پہلا درجہ وہ ہے جس میں ہیئت یا شکل کوئی نہیں ہوتی لیکن ہم تعینات کے قریب آنے لگتے ہیں۔ یہ عالم جبروت ہوا۔ اس کے بعد ہیئت کا نمبر آتا ہے۔ یہاں بھی دو درجے بنتے ہیں، پہلے ظہور لطیف ہوتا ہے یعنی عالم ملکوت۔ پھر ظہور کثیف یعنی عالم ناسوت۔

حقیقت کے ان درجات کو سمجھانے کے لیے مشرق کی سب تہذیبوں میں ایک اقلیدی شکل استعمال کی گئی ہے۔ پہلے تو ایک بڑا دائرہ ہے، اس کے اندر ایک چھوٹا دائرہ، اس کے اندر ایک اور چھوٹا دائرہ، یہاں تک کہ مرکز کا نقطہ باقی رہ جاتا ہے۔ یہ نقطہ اور سب سے بڑا دائرہ دونوں ایک ہی چیز ہیں۔ ایک طرہ تو یہ سارے دائرے بڑے دائرے کے اندر محدود ہیں، دوسری طرہ مرکز کے بغیر یہ دائرے وجود میں نہیں آ سکتے تھے، اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ہم حقیقت کو دائروں اور درجوں میں تو بانٹ سکتے ہیں لیکن فی الاصل حقیقت صرف ایک ہے۔

یہ تو ہوا حقیقت کا تصور، اس حقیقت تک پہنچنے کا طریقہ بھی ساری مشرقی تہذیبوں میں ایک ہی ہے۔ حواس خمسہ، جذبہ تخیل۔ یہ سب مساویں تو ہو سکتے ہیں لیکن حقیقت کا اصلی عرفان بس عقل کے ذریعے ممکن ہے، یہاں عقل سے مراد تجزیہ کرنے والی قوت نہیں بلکہ عقل محض ہے عقل کے بجائے دوسرا لفظ دل بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ دل کو احساس یا جذبے کے ساتھ یورپ نے چپکا یا ہے، اور آج کل ہم بھی یورپ کی تقلید کر رہے ہیں۔ مشرق میں دل کے بنیادی معنی ہیں عقل محض، حدیث قدسی ہے: "العقل فی القلب"۔ اس کے علاوہ عرفان کا بھی ہمارے یہاں ایک خاص تصور ہے اصل

عرفان ہے جس میں جاننے والا جو چیز جانی گئی ہے اور جاننے والے کا علم قیوں ایک ہو جائیں۔
 مشرق کے نظام اقدار میں اس عرفان کا درجہ سب سے بلند ہے۔ انسان کا سب سے بڑا
 فریضہ یہ ہے کہ وہ حقیقت کو پہچانے، اس لیے جو انسانی سرگرمی ہمیں حقیقت کے جتنے قریب لائے
 گی وہ اتنی ہی قابل قدر ہوگی اور جتنی دور لے جائے گی قدر قیمت میں اتنی ہی کم ہوتی جائے گی۔
 مشرق میں ساری انسانی سرگرمیاں چاہے وہ خارجی ہوں یا داخلی اسی پیمانے سے ناپی گئی ہیں۔

ایک انسانی سرگرمی کی حیثیت سے شعر و ادب پر بھی یہی معیار عائد ہوتا ہے، مشرق میں
 "شاعری جزویت پیغمبری" تو ضرور کہا گیا ہے، لیکن شاعری کو انسانی زندگی میں سب سے بلند مقام
 نہیں دیا گیا۔ جیسا کہ یورپ میں پچھلے ڈیڑھ سو سال کے عرصے میں بعض لوگوں نے کیا ہے۔ چونکہ حقیقت عظمیٰ
 لفظوں میں بیان نہیں کی جاسکتی اور نہ عرفان حقیقت لفظوں کا معاملہ ہے، اس لیے شاعری کو
 ہمارے یہاں سب سے بلند درجہ تول ہی نہیں سکتا تھا۔ یورپ میں بعض دفعہ شاعری کو پیغمبری کا
 رتبہ مل گیا۔ مگر ہمارے یہاں "جزوے" سے آگے نہیں بڑھ سکی، لیکن اس نظام اقدار میں یہ جزوے
 بھی بڑی چیز ہے۔ شاعری الفاظ کی اسیر ہے، اس لیے تعینات سے باہر نہیں نکل سکتی، اور عالم
 لاہوت تک نہیں پہنچ سکتی لیکن شاعری کی حیثیت ایک علامت بھی ہے، اسی لیے شاعری عالم لاہوت
 کی طرف اشارہ کر سکتی ہے اور عرفان حاصل کرنے میں ایک حد تک مددگار ثابت ہو سکتی ہے، اس
 اعتبار سے شاعری اپنی حدود میں ایک مستقل اہمیت اور قدر قیمت کی مالک ہے جس سے انکار نہیں کیا
 جاسکتا۔ اس نظریے کا ایک فائدہ یہ ہوا کہ مشرق میں شاعری کو بلند ترین درجہ چاہے کبھی نہ ملا ہو، مگر
 بنفسہ شاعری کو کبھی اس طرح رد نہیں کیا گیا۔ جس طرح لیکن کے زمانے سے لے کر آج تک یورپ کے
 بہت سے مفکرین کرتے رہے ہیں۔

اور دوسرا فائدہ یہ ہے کہ غافل اہل اقدار کی اگر کہیں عزت ہوئی ہے تو مغرب میں نہیں بلکہ
 مشرق میں یہ بات بظاہر نہایت ہی معلوم ہوتی ہے لیکن شاعری کی حیثیت کو مشرق کے نظام اقدار
 کی مدد سے دیکھیے۔ اول تو مشرق نے عرفان حقیقت کا اعلیٰ ترین فریضہ کبھی شاعری کو نہیں سونپا، اس
 لیے مشرق نے شاعری سے کبھی وہ مطالبہ بھی نہیں کیا جو روحانی دور کے بعد سے مغرب میں بعض
 لوگ کرتے رہتے ہیں یعنی مشرق میں شاعری حقیقت نامی کے ساتھ اس بُری طرح گڈمڈ نہیں ہوئی

جیسے مغرب میں اور شاعری کی خالص ادبی حیثیت نسبتاً زیادہ برقرار رہی۔ پھر اٹھارہویں اور انیسویں صدی میں مغرب نے ادب پر طرح طرح کی غیر ادبی پابندیاں لگائیں، کبھی عقل پرستی کے زور میں، کبھی جذبات پرستی کے زور میں، کبھی اخلاقیات پرستی کے زور میں، کبھی بعض اسالیب بیان ادب سے خارج کیے گئے، کبھی بعض موضوعات مثلاً ایک فحش نگاری کا ہی قضیہ ہے جو خالصتاً مغربی تہذیب کی پیداوار ہے۔ مشرق میں بھی ادب پر اس قسم کے اعتراضات وقتاً فوقتاً بعض لوگوں کی طرف سے ہوئے ہیں، لیکن فی الجملہ مشرق میں ادب کو نسبتاً آزادی حاصل رہی ہے اور ہر قسم کے اسالیب اور موضوعات کو کھیلے دل سے قبول کیا گیا ہے۔ اس کشادہ دل کا سبب یہی عقیدہ ہے کہ حقیقت کے سارے درجے ایک بنیادی حقیقت سے نکلے ہیں، اور عالم کشف کا پست ترین درجہ بھی بالآخر حقیقتِ عظمیٰ سے منسلک ہے، اس لیے کس طرح کی حقیقت کو بھی رد نہیں کیا جاسکتا۔ ایک شعر حقیقت کے کسی درجے سے بھی متعلق ہو سکتا ہے، اور اسی درجے کی نوعیت کے اقدار سے شعر کی قدر و قیمت کا فیصلہ ہوگا لیکن چاہے شعر عالم کشف کے پست ترین درجے سے بھی متعلق ہو۔ آپ اسے شاعری کے دائرے سے باہر نہیں نکال سکتے۔ بشرطیکہ وہ ادبی معیار پر پورا اترتا ہو۔ یعنی مشرق نے ادبی معیاروں کو وہ آزاد حیثیت دے دی تھی جو مغربی تہذیب فی الجملہ آج تک نہ دے سکی۔

مگر اس کا مطلب یہ نہیں کہ مشرق خالص جمالیاتی نقطہ نظریا فن برائے فن کا قائل تھا۔ فن برائے فن کا نظریہ تو صرف دے کارت کی کائنات میں رہنے والوں کے ذہن میں پیدا ہو سکتا تھا۔ خالص ادبی اقدار کی عزت کرنے والوں کے ساتھ ساتھ مشرق اپنے نظام اقدار شعر و ادب پر بھی عائد کرتا تھا کیوں کہ یہ نظام ہر انسانی سرگرمی کو اپنے اندر سمیٹ لیتا تھا۔ مشرق میں ہر چیز کی اضافی اہمیت اور قدر و قیمت کا انحصار اس بات پر ہے کہ اس کا تعلق حقیقت کے کس درجے سے ہے، اگر کسی چیز کا تعلق بیک وقت کئی درجوں سے ہے تو ہر درجے میں ذکر اس کی قدر و قیمت بھی بدل جائے گی، ایک جیسی نہیں رہے گی۔ حالانکہ وہ چیز اپنی جگہ جوں کی توں رہے گی۔ یہی حال لفظوں کا بھی ہے۔ مشرق میں ایک لفظ کے کئی معنی ہوتے ہیں اور ان کے معنوں کا تعلق انھیں حقیقت کے درجوں کی مناسبت سے ہوتا ہے۔ مثلاً "ذات" کا ہی لفظ لیجیے۔ دراصل ہمارے یہاں یہ لفظ صرف خدا کے لیے استعمال ہو سکتا ہے لیکن جب یہ لفظ ظہور کے درجات کی میڑیوں پر نیچے اترنے لگتا

ہے تو آخر میں آپ یہ فقرہ بھی سنتے ہیں 'کتے کی ذات' یعنی 'ذات' تو شروع سے آخر تک وہی رہا۔
 لیکن اس کے معنی کا تعین حقیقت کے اس دائرے کی رو سے ہوا جس کے ضمن میں یہ لفظ استعمال ہوا۔
 اسی حساب سے مشرق میں شاعری کی حیثیت کا تعین ہوتا ہے۔ مولانا روم بھی شاعری کرتے
 ہیں۔ میر بھی شاعری کرتے ہیں، چرکین بھی شاعری کرتے ہیں۔ مشرق ان تینوں میں سے کسی کو بھی شاعری
 کے دائرے سے خارج نہیں کرتا۔ لیکن تینوں کو ایک جیسی اہمیت بھی نہیں دیتا۔ مغرب ان میں سے
 ایک یا دو کو شاعری کے دائرے سے باہر نکال دیتا، یا پھر تینوں کو عظیم شاعر مان لیتا۔ مشرق کے نقطہ نظر
 سے ان تینوں میں جو چیز مشترک رہتی ہے 'وہ شاعری ہے' اور جو چیز بدلتی ہے 'وہ ان کے کلام کی
 قدر و قیمت ہے۔'

مشرق کے اس رویے کو نظریے کی شکل دینا چاہیں تو یوں کہہ سکتے ہیں کہ اگر کوئی شعر
 ادبی معیاروں پر پورا اُترتا ہے تو وہ شاعری کے دائرے میں داخل ہے۔ اگر اس کے ساتھ ساتھ یہ شعر
 عوامانہ حقیقت میں بھی سعادہ ہوتا ہے تو عظیم شعر ہے، پیغمبری کا جزد ہے یعنی شاعری سے کچھ آگے
 نکل گیا۔ لیکن اگر یہ شعر عالم ناسوت کے اندر ہی رہ گیا تو اس کی قدر و قیمت کم ہو گئی۔ مگر عالم
 انسانی کے دائرے میں پھر بھی اہمیت کا مالک رہا۔ اگر یہ شعر عالم ناسوت کے پست ترین منظر پر یعنی
 انسان کے کترین اقبال اور خواہشات کی نمایندگی کرتا ہے اور اس دائرے سے باہر نہیں نکلنا چاہتا
 تو یہ شعر پھر بھی رہا لیکن قدر و قیمت کے لحاظ سے بہت ہی گھٹیا ہو گیا۔

یہاں ضمناً آپ کو ایک بات یاد دلانا چلوں۔ پچھلے سو سال کے عرصے میں ہمارے یہاں احادیث
 کے ذریعے شاعر کی حیثیت متعین کرنے کی بھی کوشش ہوئی ہے لیکن چاہے ہمیں خبر نہ ہو۔ آخر ہم بھی
 دسے کارت کی کائنات میں رہتے ہیں اور قرآن و حدیث تک کو یورپ کے ذہن سے پڑھتے ہیں۔ چنانچہ
 بعض لوگ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ اسلام کی دسے شاعری حرام ہے، کیوں کہ آنحضرتؐ نے امراء القیس
 کو جہنیوں کا سردار کہا ہے۔ دوسرے لوگوں نے شاعری کو بالکل جائز قرار دیا۔ کیوں کہ آنحضرتؐ شعرنا
 کرتے تھے۔ تیسرا گروہ ان دو باتوں میں تضاد محسوس کر کے ازراہ ادب خاموش ہو گیا۔ چوتھے گروہ نے
 ٹھیک مغربی ذہنیت کے مطابق اس تضاد کی اخلاقیاتی توجیہ کر ڈالی اور کہا کہ جو شعر نیک عمل کی
 ترغیب دلائے وہ اچھا ہے اور جو بدی کی طرف لے جائے وہ بُرا ہے۔ 'اخلاقیات اور عمل' کی اسلام میں

کیا جگہ ہے۔ یہ بات اسی سے ظاہر ہے کہ حضورؐ نے ایک جنگ میں دشمنوں پر فتح پانے کے بعد گھر واپس آتے ہوئے فرمایا کہ اب ہم جہادِ اصغر سے جہادِ اکبر کی طرف جارہے ہیں۔ یہ سارے تضاد ہیں اس وقت نظر آتے ہیں جب ہم اپنا ذہن چپ چاپ یورپ کے واسطے کر دیتے ہیں اور حقیقت کے درجات کے اس تصور کو بھول جاتے ہیں جس کی بنیاد پر مشرق کے سارے نظریے قائم ہیں۔

اس ساری بحث کا مقصد یہ ہے کہ حقیقت کے اس تصور کو نظر میں رکھے بغیر آپ مشرق کے ادب کی "روح" کو بھی نہیں سمجھ سکتے۔ اس سے آگے جتنی اوضائع "اسالیب" بیان، تشبیہات و استعارات ہیں وہ سب ثانوی اور خارجی چیزیں ہیں۔ اگر آپ اس تصور کو نہیں مانتے تو آپ مشرقی روح بھی ادب میں برقرار نہیں رکھ سکتے۔ اس تصور کو چھوڑ دینے کے بعد تو صرف تین ہی صورتیں ممکن ہیں۔ یا تو آپ اس تصور کے ساتھ ساتھ مشرق کے سارے اسالیب بیان سے بھی کنارہ کش ہو جائیں۔ اپنی ادبی روایات سے بھی قطع تعلق کر لیں، اور جہاں سے جی چاہے نئے عناصر لے کے ایک نئی طرح کا ادب پیدا کریں یا پھر اصلی اور بنیادی معنائی کو چھوڑ کے خارجی اسالیب دہراتے رہیں۔ اس طرح ادب میں پھلکا ہی پھلکا رہ جائے گا، مغز خائب ہو جائے گا۔ ویسے بھی صورتِ حال زیادہ دن بہ دن خراب ہو رہی ہے۔ آپ محض خارجی اسالیب کی تکرار جاری رکھیں تو یا تو آہستہ آہستہ ادب بالکل مرجائے گا، یا پُرانے اسالیب میں نئے معنی خود بخود آنے لگیں گے اور نئے معانی کے ساتھ اسالیب بھی بدلنے لگیں گے اور آخر ایک نئی قسم کا ادب نمودار ہو جائے گا۔ بہر حال جس چیز کو آپ اپنا مشرقی ادب کہتے تھے وہ باقی نہیں رہے گا۔ تیسری صورت یہ ہے کہ آپ خارجی اسالیب تو وہی پرانے رکھیں، لیکن ہر چیز کو معنی دوسرے دیں۔ یہاں بھی نتیجہ وہی ہوگا جو دوسری صورت میں ہوا تھا یا تو مکمل انتشار یا ایک دوسری قسم کے ادب کی نمود۔

اور اس طویل بحث کا نہایت ہی ناگوار خلاصہ یہ ہے کہ ہر ادب کی بنیاد حقیقت کے ایک خاص تصور پر ہوتی ہے اور اسالیب بیان اسی بنیادی تصور سے نکلتے ہیں، لہذا ان کی حیثیت ثانوی اور خارجی ہے اور اس تصور سے الگ ہونے کے بعد ان میں جان نہیں رہتی۔ اگر آپ کو مشرقی ادب کی مخصوص "روح" اور "تضاد" اتنی ہی عزیز ہے تو اس کے لیے لازمی ہے کہ حقیقت کا وہ پرانا تصور بھی قائم رکھیں۔ لیکن یہ تصور قائم رکھنے کے لیے آپ کو ان تمام چیزوں سے کنارہ کش

ہونا پڑے گا، جنہیں مغرب کی ترقی کا منظر سمجھا جاتا ہے، اس کا مطلب یہ نہیں کہ جو لوگ حقیقت کے مشرقی تصور پر ایمان رکھتے ہوں، وہ کپڑے دھونے کی مشین بنانے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ دراصل ان لوگوں کو کپڑے دھونے کی مشین کی ضرورت ہی نہیں ہوتی۔ یہ ڈینگ نہیں بلکہ حقیقت ہے۔ بارو اور چھاپہ خانہ چین والوں نے ایجاد کیا۔ مگر ان کے ہلکے نتائج کے پیش نظر ان چیزوں کو فروغ نہیں دیا۔ کولبس سے سیکڑوں سال پہلے مشرق والے امریکہ سے واقف تھے۔ لیکن وہاں کے باشندوں کو روٹنے کھسوٹنے کبھی نہیں پہنچے۔ مشرقی تصورات سے اسی طرح ”بے عمل“ پیدا ہوتے ہیں۔

لیکن اگر ”عمل“ کے بغیر ہمارا گزارہ نہیں، اور ہم حقیقت کے پرانے تصور پر قائم نہیں رہ سکتے تو بہتر ہوگا کہ مشرقی ادب کی روح کو زندہ رکھنے کی فکر میں بھی نہ پڑیں۔ ایمان داری کی بات یہی ہے کہ اگر ہم نے اپنی ”روایت“ کو زبردستی زندہ رکھنے کی کوشش کی تو کچھ دن تک تو ہم۔ ہی سمجھتے رہیں گے کہ ہم مشرقی ادب کر رہے ہیں۔ اس کے بعد پرانے ادب کی صورت آواز باز گشت رہ جائے گی اور آخر ایک دن ہمارا ادب کچھ اور بن جائے گا۔ یعنی ظاہر و باطن دونوں میں مغربی ادب کے رنگ کا ہو جائے گا اور آخر میں یہی ہونا ہے تو اپنے آپ سے بھڑک کیوں بولیں، آج ہی سے اور شعوری طور سے ہی نیل کی اٹھ میں کیوں نہ پھانسیں۔

اچھا! ابن رشیق کا حال تو ہمیں معلوم ہو گیا۔ اب ذرا لارڈ مکالے کی طرف توجہ کریں۔ لارڈ مکالے اور ان کے ساتھ ہم لوگ بھی عموماً سمجھتے ہیں کہ مغربی تہذیب اور مغربی ادب کا ایک واحد اور سیدھا سلسلہ ہے۔ حالانکہ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ ازمنہ وسطیٰ میں حقیقت کے متعلق مغرب کا تصور بھی وہی تھا جو مشرق کا۔ فرق صرف یہ ہے کہ ہمارے یہاں یہ تصور انیسویں صدی تک بلا شرکت غیر قائم رہا ہے اور آج بھی مشرق کی کثیر آبادی اس پر ایمان رکھتی ہے۔ مغرب میں چودھویں صدی سے ہی اس عقیدے کی جڑ کمزور پڑنے لگی تھی۔ دوسری بات یہ ہے کہ مغرب کے لوگ ازمنہ وسطیٰ میں بھی اس تصور کو پوری وضاحت کے ساتھ نہیں سمجھ سکے تھے۔ بہر حال حقیقت کا یہ تصور اس زمانے میں دونوں جگہ رائج تھا، اسی لیے ازمنہ وسطیٰ میں مغرب کا ادب بھی مشرق کے ادب سے نسبتاً قریب تھا، جس طرح ہم لوگ آج کل مغربی ادب سے خیالات، اسالیب، استعارات اور ادبی اصول مستعار لیتے ہیں، اسی طرح مغرب کے لوگ عربی ادب سے یا کرتے تھے۔ مثلاً تنقید

کے اصولوں کا ہی معاملہ دیکھیے۔ ڈانٹے نے شرک تفسیر کے چار پہلو گنوائے ہیں، وہ اس نے ابن عربی سے لیے ہیں۔ مغرب کے نزدیک بھی زندگی میں ادب کا وہی مقام تھا جو مشرق کے نزدیک۔ چوترا اور یو کا چیو دونوں نے اپنی کتاب لکھنے کے بعد خدا سے معافی مانگی ہے کہ شر و ادب میں بڑکے ہم اتنی دیر کے لیے اپنے فریضے سے غافل ہو گئے۔ اس لیے ہم نے بڑا گناہ کیا۔ اُس زمانے میں مشرقی ادب اور مغربی ادب میں اتنی گہری مماثلت کے ساتھ ساتھ تھوڑا سا فرق بھی تھا۔ حالانکہ انیسویں صدی سے مغرب کے لوگ مشرقیوں کو جذبات پرست سمجھتے رہے ہیں لیکن ازمنہ دسلی میں بھی مغرب کے ادب میں جذبے کا رنگ نسبتاً زیادہ حاوی تھا۔ ادب تو الگ مغرب کے تصوف کا بھی ہمیشہ یہی حال رہا ہے۔ مثلاً سینٹ برناردینو کے نزدیک جن لوگوں کو خدا کا اصل نصیب ہوتا ہے ان کی خاص پہچان یہ ہے کہ انھیں اپنے گناہ پھر بھی یاد رہتے ہیں، چونکہ مغرب کے تصوف میں بھی جذبے کو اتنی اہمیت حاصل رہی اور جذبہ پر عالم مادی کی چیز ہے، اس لیے ازمنہ دسلی کے مغربی ادب میں بھی "ایمجری" کو ایسی نمایاں حیثیت ملی جو مشرقی ادب میں نہیں ملی۔ (میں جان بوجھ کے اس لفظ کا ترجمہ نہیں کر رہا ہوں ورنہ اس کے مقابلے میں ابن عربی کی اصطلاح "خیال" رکھی جاسکتی ہے) یہ محض میرا ذاتی خیال نہیں۔ انیسویں صدی سے مغرب کے لوگ اس بات پر ناک بھون پڑھاتے رہے ہیں۔ مشرقی ادب میں تشبیہ اور استعارے کی بھرمار ہوتی ہے، بلکہ ہمارے مولانا حالی بھی اس عیب پر شرمائے ہیں لیکن خود مغرب کا ایک آدمی جس نے مشرق کو سمجھنے کی بے پناہ کوشش کی ہے یعنی ولیم ہاس اسلامی تصوف کی شاعری کے سلسلے میں یہ شکایت کرتا ہے کہ مشرق کے لوگوں نے ایجری کو بذات خود کبھی قابلِ قدر نہیں سمجھا، بلکہ اسے مجازاً استعمال کرتے رہے۔

مشرقی ادب اور مغربی ادب میں بنیادی اختلاف اس وقت سے پیدا ہوا جب یورپ نے نشاۃ ثانیہ کے دور میں حقیقت کے اُس تصور کو چھوڑنا شروع کیا جو دونوں کے درمیان مشترک تھا۔ یہ تصور چھوڑنے کے بعد یورپ پہ کیسا گزری، اور مغربی معاشرے میں کیا انقلابات رونما ہوئے۔ یہ ایک بہت لمبی چوڑی بحث ہے۔ مختصراً اور بطریقہ مجازیہ کہا جاسکتا ہے کہ مغرب کے ہر گھر میں خدا کے بجائے واشنگٹن مشین آگئی ہے اور گھروالے کی بیوی ڈرائی کلینر رہ گئی۔ خیر فی الحال تو میرا واسطہ ادب سے ہے، اس لیے میں صرف مغربی ادب کے اندر رونما ہونے والی تبدیلیاں ہی دکھاؤں گا۔

آگے چلنے سے پہلے یہ عرض کر دوں کہ میں نظام اقدار کے لحاظ سے مغربی ادب کی بڑی بڑی تبدیلیوں کا جائزہ لے رہا ہوں، انفرادی طور سے شاعروں اور ادیبوں کی حیثیت اور ان کی قدرو قیمت کا یہاں کوئی سوال نہیں، ورنہ میرے ادبی دیوتا تو آج بھی وہی ہیں جو ہمیشہ سے تھے اور بودیئر، میٹارسے، ران، بواپاؤنٹز، فلوبر، جوستس اور لارنس کی عظمت کا میں پہلے سے بھی زیادہ تال ہوں، بلکہ میرا عقیدہ ہے کہ موجود مغربی تہذیب میں جو چیز سب سے زیادہ عزت اور احترام کی مستحق ہے وہ ان لوگوں کا تخلیق کیا ہوا ادب ہے۔

نشاۃ ثانیہ کے دور میں نہ صرف یورپ بلکہ انسانیت کی تاریخ میں بالکل نئی بات رونما ہوئی۔ وہ یہ تھی کہ حقیقت کا دائرہ صرف مادی دنیا تک محدود کر دیا گیا۔ پہلے تو لوگوں نے صرف اتنا کہا کہ مادی دنیا سے آگے بھی اگر کوئی حقیقت ہے تو اس کے بارے میں پریشان ہونے کی چنداں ضرورت نہیں۔ انیسویں صدی سے مغرب نے یہ کہنا شروع کر دیا کہ مادی دنیا سے آگے کوئی حقیقت ہوتی ہی نہیں، اسی کے ساتھ ساتھ دوسرا خیال یہ پیدا ہوا کہ ہمیں ہر بات پر صرف انسان کے نقطہ نظر سے غور کرنا چاہیے، خدا کے نقطہ نظر سے نہیں۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے نزدیک جہد حاضر کا اعلان نامہ مارٹن لوتھر اور نیکسیر جیسے بڑے آدمیوں نے نہیں بلکہ یورپ نے اس شعر میں پیش کیا ہے۔ "خدا کا فکر میں نہ پڑو۔ اپنے آپ کو پہچانو نسل انسانی کے لیے مطالبے کا اصل موضوع خود انسان ہے۔"

چنانچہ نشاۃ ثانیہ کا ادب انسان کا مطالعہ کرتا رہا۔ انسانی تجربے کو سب سے بڑی حقیقت سمجھ کے، لیکن چونکہ اس نظریے میں یہ خیال بھی شامل تھا کہ انسان فطری قوتوں پر قابض ہو سکتا ہے اور فطرت پر فتح پانے کا ذریعہ تجزیہ کا عقل معلوم ہوتا تھا اس لیے سترھویں صدی کے وسط سے انسانی صلاحیتوں کے اسل ایک عنصر کو دوسروں پر فوقیت دی گئی اور ادب مادی کائنات اور انسانی تجربے کو منطق اور تجزیہ کا عقل کے ماتحت لانے لگا۔ اٹھارہویں صدی کے آخر میں کچھ لوگ اس عقل سے بھی 'اکتا گئے اور اسے چھوڑ کے جذبے اور تخیل پہ آئے۔ انیسویں صدی کے وسط سے جذبے کو بھی چھٹی مل ' اور حیات کا عمل دخل ہوا۔ ۱۹۱۵ء سے تبدیلیوں کی رفتار اور بھی تیز ہو گئی۔ اب حیات کے کھیل سے بھی لوگ تھک گئے۔ لہذا لا شعور کا نامک شروع ہوا۔ پھر کچھ لوگوں نے اقدار پر کیا، نرم چیز کو انسان کے نقطہ نظر سے ہی کیوں دیکھا جائے، آخر دوسری حقیقتیں بھی تو ہیں جو انسان سے زیادہ بنیادی ہیں۔

اس لیے انھوں نے حیوانات اور نباتات کو خود انھیں کے تجربے کے مطابق اور انسانی تجربے سے الگ رکھ کے پیش کرنے کی کوشش کی۔ ایک اور گروہ نے تجویز پیش کی کہ انسانی تجربے کو شیمنوں کی اوضاع میں کیوں نہ ڈھالا جائے یعنی غیر نایاتی مادے کو حقیقت کی بنیادی شکل سمجھا جائے۔ خلاصہ کلام یہ ہے کہ نشاۃ ثانیہ سے لے کر اب تک جن چیزوں کو اہم ترین حقیقت سمجھا گیا وہ سلسلہ وار یہ ہیں: انسان، تجزیاتی عقل، جذبہ، حیات، لاشعور، حیوانات، نباتات، غیر نایاتی مادہ۔ اس پورے سلسلے میں مشترک چیز یہ ہے کہ یہ سب مادی دنیا کے اجزاء اور مادے کی مختلف شکلیں ہیں۔ پھر ان تمام تصورات میں ایک خاص بات یہ ہے کہ ازلی الظور وابدی الخفاء والے تصور کے ذریعے حقیقتوں کی جو درجہ بندی ہوتی تھی وہ یہاں ممکن نہیں رہی۔ مادہ تو اس پورے دور میں آخری حقیقت سمجھ ہی لیا گیا لیکن ہوتا یہ رہا کہ ہر گروہ نے مادے کی کسی خاص شکل کو چن لیا اور باقی تمام چیزوں کو اس کا تابع کر دیا۔ یہی وجہ ہے کہ مغربی ادب اور فلسفہ میں ایک گروہ دوسرے گروہ کی بات سننے کو تیار نہیں ہوتا۔ اور مختلف نظریوں میں مفاہمت کی کوئی صورت نہیں نکلتی۔ ادب اور تنقید کے نظریوں کا بھی یہی حال ہے۔ عقل، جذبہ، حیات وغیرہ میں سے جو عنصر ابھرا ہے، اس کے ساتھ ساتھ ادب کے نئے نظریے بھی نمودار ہوئے ہیں اور عموماً ان کے درمیان اتنے شدید اختلافات ہیں کہ ان کو جمع کر کے کوئی معنی خیز وحدت پیدا کرنا مشکل ہے، بلکہ شاید ناممکن ہے۔

حالی اب آؤ پیردی مغربی کرو!

نشاۃ ثانیہ کے بعد سے مغربی تہذیب کی ان تبدیلیوں کو مشرقی تصور کے نقطہ نظر سے دیکھیں تو ہم اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ مادی دنیا اور انسان کو آخری یا اہم ترین حقیقت سمجھنے کی وجہ سے مغربی تہذیب مدارج حقیقت کے اعتبار سے نیچے ہی اترتی چلی گئی ہے اور غیر نایاتی مادے تک پہنچنے کے اپنے ورنہ اس میں انسان اور حیات کو بھی رد کر رہی ہے لیکن ہم مشرقی تصور کو تو ہم پرستی سمجھتے ہیں تو یہاں اعتراض وہ ہوگا کہ ان تبدیلیوں کو منزل اور پستی کیوں کہیں، ترقی کیوں نہ کہیں۔ اس لیے اب سنئے کہ تو مغربی تہذیب کے بڑے نمایندوں نے اپنے معاشرے کی ہر اہم تبدیلی کے بعد پورے عمل کا خلاصہ کس طرح پیش کیا ہے۔ انیسویں صدی کے آخر میں نیشے نے اعلان کیا کہ خدا مر گیا۔ ۱۹۲۵ء کے قریب ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے اعلان کیا کہ انسانی تعلقات کا ادب مر گیا۔ ۱۹۴۵ء کے بعد

مارونے اعلان کیا انسان مر گیا۔

میں صرف یہ اعلانات نقل کرتے پراکتفا کرتا ہوں 'ترقی یا تنزل کا فیصلہ آپ خود کر لیں۔ میں کوئی رائے نہیں دیتا۔ اس وقت تو میرے سامنے ادب کا مسئلہ ہے، ہم دیکھ چکے ہیں کہ حقیقت کے مشرقی تصور کو قائم رکھے بغیر ادب کی مشرقی روایت بھی قائم نہیں رہ سکتی۔ یہ دونوں چیزیں لازم و ملزوم ہیں۔ اگر ہم حقیقت کا مغربی تصور شعوری یا غیر شعوری 'ارادی یا غیر ارادی طور پر قبول کر لیں گے تو ہمارا ادب بھی مغربی انداز کا ہو جائے گا اور ذوق شعری کو مستقل چیز سمجھ کے یہ کہنا بھی زیادہ صحیح نہیں کہ مشرقی ادب پر مغربی ادب کے معیار عائد نہیں ہوتے۔ مغرب میں عقل، جذبہ، حیات، 'لاشور وغیرہ عناصر کو سامنے رکھ کے الگ الگ ادبی نظریے بنائے گئے ہیں، چونکہ یہ سب عناصر حقیقت کے چند درجات کی غایت کی کرتے ہیں، اس لیے مغرب کا ہر ادبی نظریہ ایک محدود اور مخصوص دائرے میں مشرقی ادب پر بھی عائد ہو سکتا ہے۔ بس فرق صرف اتنا پڑے گا کہ مشرق کا بہت سا ادب ہر مرتبہ اس دائرے کے باہر رہ جائے گا اور مختلف ادبی عناصر کی وہ تدریجیت باقی نہ رہے گی جو پرانے مشرق میں تھی لیکن اگر ہم حقیقت کا مغربی تصور قبول کر لیں تو اس میں بھی کوئی مضائقہ نہیں، پھر تو مغرب کے ادبی نظریے ہمارے لیے بھی اتنے ہی تسلی بخش ثابت ہوں گے جتنے مغرب کے لیے ہیں۔ اگر ہم نے حقیقت کا مشرقی تصور چھوڑا اور مغربی تصور قبول کیا تو ادب میں اس کا ایک ہی نتیجہ نکل سکتا ہے۔ ہمارا ادب مغربی ادب کا ضمیمہ بن جائے گا۔ اس سے مغرب کی صورت نہیں۔

اگر یہی ہونے والا ہے تو اس میں کم سے کم میرے لیے گہرا غم کی کوئی بات نہیں، میں نے تو اپنا پیسہ پہلے ہی ادھر لگا رکھا ہے۔ لیکن پیسہ لگایا ہے تو یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ ادھر کا رنگ کیا ہے۔

اگر ہمارا ادب بھی مغربی ادب کی راہ پر جانے والا ہے تو ہمارے لیے ضروری ہے کہ اپنے ادب کو چھوڑ کے یہ معلوم کریں کہ مغربی ادب کو صراطِ راستہ ہے۔ جیسا میں نے بتایا، ۱۹۲۵ء کے قریب لارنس نے کہہ دیا تھا کہ انسانی تعلقات کا ادب اپنے سارے امکانات ختم کر چکا، اب اس موضوع کے متعلق کوئی بڑا ادب پارہ تخلیق نہیں کیا جاسکتا۔ اگر لوگ اس دائرے سے باہر نہ نکلے تو وہی پرانی باتیں دہراتے رہیں گے یا جنسی تخریبات میں پڑ جائیں گے۔ لارنس کی یہ پیش گوئی

حرف بحرف صحیح ثابت ہوئی ہے۔ قرآن سوا ساگاں، بیکٹ، نا بو کون، لارنس دیورل کی مقبولیت یہی بتاتی ہے اور یہ مقبولیت عموماً چار پانچ سال چلتی ہے، پھر اپنے ایک کو ایک لاکھ کی کارڈ لاک کے غائب ہو جاتی ہے۔ غرض آج کل مغرب کا ادب کو لھو کا بیل بن کے رہ گیا ہے۔ اور اگر یہی چکر چلتا رہا تو ایک دن یہ بیل بھی جٹھ جائے گا۔

خیر میں تو ان لوگوں میں ہوں جو یہ کہتے ہیں کہ اگر مشرقی طریقہ ہمارے لیے ممکن نہیں رہا تو بہر حال اور بہر قیمت ہمیں ادب میں مغربی طریقہ آزما کے دیکھنا چاہیے، کیوں کہ جوئس، پائونڈ اور لارنس بھی تو آخر مغرب ہی میں ہیں۔ لیکن مغربی طریقہ اختیار کرتے ہوئے ہمیں اس بات سے بے خبر نہیں رہنا چاہیے کہ اگر ہم نے مغربی ادب کے موجودہ اور غالب رجحانات کی پیروی کی تو ہم زیادہ سے زیادہ اتنا کر سکیں گے کہ مغرب جیسا ادب پیدا کر چکا ہے، اس کی ایک نقل ہم بھی تیار کر دیں اور جب مغربی ادب اپنی فطری موت مرے تو اس کے تھوڑے دن بعد ہمارا ادب بھی مر جائے۔

اگر مشرقی طریقہ ہمارے لیے ناممکن ہو گیا ہے اور مغربی طریقے میں نئے خطرے ہیں تو کیا یہ نہیں ہو سکتا کہ ہم دونوں کے امتزاج سے ایک نئی طرح کا ادب پیدا کر لیں؟ امتزاج صرف دو ایسی چیزوں کا ہو سکتا ہے جن میں چند بنیادی باتیں مشترک ہوں۔ لیکن حقیقت کا مشرقی تصور اور مغربی تصور دو اتنی متضاد چیزیں ہیں کہ اگر مشرقی تصور صحیح ہے تو مغربی بالکل غلط ہے، اور اگر مغربی تصور درست ہے تو مشرقی بالکل غلط ہے۔ ان دونوں میں سے ایک ہی تصور اختیار کیا جاسکتا ہے۔ امتزاج کی بات ہی مہمل ہے، ان دونوں کی آمیزش صرف اس حد تک ہو سکتی ہے کہ ایک ادب کے خارجی اسالیب اور مناسبات لے کر دوسرے ادب میں شامل کر دیے جائیں لیکن یہ آمیزش صرف سلی اور خارجی ہوگی۔ آپ کے ادب کی نوعیت کا قیغن صرف اس اعتبار سے ہوگا کہ اس حقیقت کا کون سا تصور پیش کیا گیا ہے۔

پہلے تیسرا راستہ بھی بند ہو گیا۔ مشرق کے لیے ایک چوتھی چیز لارنس نے تجویز کی تھی۔ اس نے کہا تھا کہ مشرق کے لیے نئی زندگی حاصل کرنے کا صرف ایک ہی طریقہ رہ گیا ہے، اور وہ یہ کہ مشرق پہلے تو مغرب کو پوری طرح اپنے اندر جذب کرے اور پھر اپنا راستہ خود ڈھونڈے۔

مغرب کی نئی زندگی کے لیے بھی لارنس نے ایک تجویز پیش کی تھی۔ یہ اعلان کرنے کے بعد کہ انسانی تعلقات کا ادب ختم ہو گیا، اس نے بتایا تھا کہ اگر مغرب میں کوئی نیا اور جان دار ادب پیدا ہوا تو وہ انسانوں کے باہمی تعلقات کے بارے میں نہیں ہوگا، بلکہ انسان اور خدا کے باہمی رشتے کے بارے میں۔

شاید اس بات کا مطلب یہ ہو کہ مغرب پھر مشرق کی طرف واپس آجائے گا۔
لیکن دراصل میں نہیں کہہ سکتا کہ اس جملے کا مطلب کیا ہے، اگر مجھے اس کا مطلب معلوم ہو گیا ہوتا تو میں خود ہی اب تک نیا ادب تخلیق کر چکا ہوتا۔ ●●

تصادف و تشکیک اور انحراف و انکار کے اس رجحان کے
اسباب کا جائزہ لیں تو سب سے پہلے یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ ہر زمانے
میں سماجی، معاشی اور سیاسی زندگی کا کوئی نہ کوئی آئیڈیل رہا ہے
خواہ اس زمانے میں بددیانتی اور بدعنوانی کا کتنا ہی دور دورہ
ہو۔ نشاۃ ثانیہ نے ایسے میں پہلی بار دنیا کو نئے نظامِ اقدار سے
روشناس کرایا۔ اب انسانی سرگرمیوں کو اخلاقی ضابطوں کے منسوب
کرنے کے تصور کا تمسخر اڑایا جانے لگا، 'اقتدار' (اعلیٰ اقدار) نے
ذریعہ نجات کے بجائے آدرش اور آئیڈیل کی جگہ لے لی۔ اخلاقی
قدریں اور آئیڈیل طاقت و اقتدار کے متلاشی سیاستدانوں، ماہرین
اقتصادیات، آرٹسٹوں اور ادیبوں کی ہوس رانیوں کا شکار ہو گئیں۔
اس طرح آرٹ اور فن نے مکمل طور پر مادی حیثیت اختیار کر لی۔

(بیسویں صدی کا مزاج سے)

تشکیک و تساؤل

بیسویں صدی کا ہجو تشکیک، استفہام اور بنیادی سے عبارت ہے۔ ماہم ایس کوئی تعلیم پیش کرنا مشکل ہے کیوں کہ دو ادیبوں میں اکثر و بیشتر کوئی خصوصیت مشترک نہیں ہوتی اور جیسا کہ ایلٹ اور بیٹن کے یہاں دیکھا جاسکتا ہے، استفہام کے دوش بدوش مثبت افراد کی مثالوں کی بھی کمی نہیں ہے۔

یوڈیلر (۱۸۲۱ تا ۱۸۶۷) کی نظم "اجنبی" سے بنیادی انسانی رشتوں کی شکستگی اور شوق نمود و ذوق عروج سے انحراف کا اظہار ہوتا ہے۔ اور اب اگر کچھ باقی بچتا ہے تو وہ محض لطافتی اور تغیر پذیر تاثرات کی محبت اور وارفتگی ہے۔

وہ کون ہے
جو تمہیں ہے بے حد عزیز آخر
جو اب دوائے درد کے بندے
تمہارے ماں باپ اور بھائی بہن ہیں تم کو عزیز
لیکن مرا تو اتنے بڑے جہاں میں
نہ کوئی ماں ہے نہ باپ کوئی
بہن ہے کوئی نہ کوئی بھائی

تو کیا تھیں اپنے احباب سے ہے اُلفت؟
 زباں سے وہ لفظ مت نکالو جو قیدِ مفہوم میں نہ آئے
 وطن کی اُلفت کے نغمہ خواں ہو؟
 مجھے بتاؤ کہ کرہ ارض کا وہ خط
 کہاں ہے جس پر وطن بسا ہے
 تو خُشن ہے خوب محبت؟
 خوشی سے گاؤں گا گیت اُس کے
 کہ خُشن معبود ہے اور اُس کو فنا نہیں ہے
 تھیں رہی ہے کبھی زرد سیم کی تمنا؟
 خدا پرستی سے دور ہو تم
 تو زرد پرستی سے میں ہوں باغی
 بتاؤ اُسے اجنبی مسافر
 وہ کیسی شے ہے کہ عشق جس کا
 بردائے احساس پر تمھارے
 طلسم بن کر بکھر گیا ہے؟
 مجھے محبت ہے بادلوں سے
 جو آسمانوں میں تیرتے ہیں
 سفر سلسل ہے نام جن کا

اسی طرح لافورج (La Forge) کی نظم "For The Book of Love" ایک طرف تصویرِ گناہ سے مدین کی تھوکت ذہن کی سحر زدگی سے پردہ اٹھاتی ہے تو دوسری جانب محبت کے تمام رشتوں کی شکستگی اور ان سے انقطاع کا روحِ قریا احساس بھی کراتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی شاعر کی بادل اور بھول بن جانے کے تجربات سے گزرنے کی معصومانہ خواہش بھی جھانکتی ہوئی نظر آتی ہے،

شاید میں کل کا سورج نہ دیکھ پاؤں
 اور بوسے کی لذت سے محروم دنیا سے رخصت ہو جاؤں
 میرے ہونٹ کسی دوشیزہ کے لبوں کے لمس سے نا آشنا ہی رہے
 کسی غزال چشم نے میری اک نگاہ غلط انداز پر دل نہ مارا
 کسی گل عذار کی بانہوں میں سہاگر میں مدہوش نہ ہوا
 میں نے پوری فطرت کا غم سہا ہے
 ہوا کے تھپیڑوں سے زخمی درختوں نے پژمردہ پھولوں نے
 میرے رگ احساس پر فشر چلائے ہیں
 آسمان سے شبیم کے آنسوؤں کی بارش نے
 میرے پورے وجود میں اُداسی بھر دی ہے
 میں نے اپنی روح کی آلائشوں کا کفارہ ادا کیا ہے
 اگلی چند سطریں تمام تر انسانی جذبات کے آزادانہ اظہار کی فطری خواہش
 اور انھیں دبانے کے درپے رومن کیتھولک ذہن و مزاج میں تصادم کی عکاسی
 کر رہی ہیں :

میں نے عشق پر حقارت سے لعنت بھیج دی ہے
 اور نخوت سے سرشار ہو کر اپنے وجود کے ٹکڑے کر دیے
 اور اس طرح زندگی سے دلیرانہ انتقام لیا ہے
 جب ساری دنیا نفس کی ناز برداریوں میں غرق ہے
 میں نے زہر خند کے ساتھ نفس سے بغاوت کی ہے
 اسی طرح سماجی اقدار اور ڈرائنگ روم کی تہذیب کی طنز آمیز تصویر کشی بھی
 ملتی ہے :

میں نے دیکھا کہ
 آراستہ ڈرائنگ روموں، تھپیڑوں اور چروچوں میں

وہ دوسروں سے بے نیاز سربر آوردہ اور مہذب ترین مرد
 اور امارت کے نشے میں سرشار فاسد چشم
 پاکبازی کی تصویر بنی ہوئی نازک اندام عورتیں
 حیوانوں کی طرح باہم مصروفِ اختلاط ہیں
 کراہوں کی گونج کانوں میں آرہی ہے
 اور میں سوچتا ہوں ان کا مقصد حیات
 یہی چند لمحوں کی سرشاری ہے

انیسویں صدی تک شاعر عموماً سماج کے تئیں اپنی ذمہ داری کا احساس
 رکھتا تھا۔ تشکیک کا آغاز بیسویں صدی سے ہوتا ہے۔ لیکن انیسویں صدی کا شاعر جس کی
 حیثیت اب اچھوت جیسی ہو چکی تھی، خود کو انقلاب کا علمبردار اور انسانیت کی راہ میں
 جامِ شہادت نوش کرنے والا عجایب تصور کرنے لگا جس کی مثال کوربیر (Corbier)
 کی نظم ”اپنے لیے کتبہ“ (Epitaph For Himself) میں ملتی ہے:

یہ بہت سی چیزوں کا مغلوبہ ہے
 جیب خالی لیکن قسمت سے یاری تھی
 طاقت بہت تھی لیکن قوتِ عزم نام کو نہیں تھی
 گویا کہ آزاد ہوتے ہوئے بھی مجبور تھا
 دل تو زندہ تھا پر روح مرده تھی
 دوستوں کے لیے پُر خلوص تھا لیکن کوئی غم خوار نہیں تھا
 تخیل تھا مگر فکر نہیں تھی
 محبت تھی لیکن مسکراتے ہوئے ہونٹ نہیں تھے
 بے عملی تھی لیکن اعتماد نہیں
 اس کے اندر اوصاف نے خایوں کا باہ اور بھر رکھا تھا۔
 شکم سیر بھی تھا اور غیر مطمئن بھی

مردہ تھا اگرچہ ابھی زندگی سے جانبر نہ ہوا تھا
 زندگی کو ہلاک کرنے والا اور بد قسمت تھا
 جسم پیاس سے خشک تھا لیکن دماغ میں سرشاری بھری تھی
 اس لیے توقع تھی کہ مستقبل کو وہ ٹھکرا دے گا
 زندگی کو آزانے کے انتظار میں مرض کا شکار ہو گیا
 اور مر جانے کے انتظار میں جیتا رہا

ٹی۔ ایس۔ ایلٹ کی نظم ”ملغوبہ“
 Adulterated Mixture of Everything اس طرح ہے۔

امریکہ میں پروفیسر
 انگلینڈ میں صحافی
 تم میرا تعاقب داپتے کانپتے کراؤ گے
 پارک شار میں پکیر
 لندن میں ایک قسم کا جینر
 تم میری ٹانگ کھینچ لو گے
 پیرس میں خوش حال اور خوش قسمت شخص کا کالا ایلٹ پہنتا ہوں
 جرمنی میں Empottheben کے خیال سے سرشار
 میں ایک فلسفی تھا

Bergeteleben کی ترد تازہ نضا میں

میں نے افریقہ کے ایک نخلستان میں
 جرات کی کھال پہن کر اپنی ساگرہ کا جشن منایا
 موزمبیق کے جلتے ہوئے ساحلوں پر
 لوگ میرے مدفن کا پتہ دیں گے

مندرجہ بالا چار نظموں میں انسانوں کے درمیان رہ کر جینے کی لامکانیت کا

اظہار ہو رہا ہے۔ Ash - Wednesday اور ویسٹ لینڈ میں بھی اسی اظہار کی کدو کاوش ملتی ہیں۔ دراصل بیسویں صدی کے مخصوص رویتے سے جو چیز مترشح ہوتی ہے وہ نہ تو یقین و اعتماد ہے اور نہ ہی بے یقینی و تذبذب بلکہ دونوں کے درمیان ایک طرح کا تصادم ہے۔ یہ ایک ایسی کیفیت ہے جب لوگوں کا ہر چیز پر سے یہاں تک کہ خود اپنے آپ سے بھی اعتماد اٹھ جاتا ہے۔ غالباً ۱۸۵۷ء میں بودا نے اسی ذہنی کیفیت کی غمازی کرتے ہوئے کہا تھا کہ احتجاج اور انصاف کا مطالبہ کرنا خود کو فلسطینی بنانے کے مترادف ہے۔ پھر بھی ۱۸۴۸ء میں سماجی انصاف کے لیے ایک چھوٹے سے انقلاب میں اُس نے عملاً حصہ لیا تھا۔

تساؤل و تشکیک اور انحراف و انکار کے اس رجحان کے اسباب کا جائزہ لیں تو سب سے پہلے یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ ہر زمانے میں سماجی، معاشی اور سیاسی زندگی کا کوئی نہ کوئی آئیڈیل رہا ہے خواہ اس زمانے میں بددیانتی اور بد عنوانی کا کتنا ہی دور دورہ ہو۔ نشاۃ ثانیہ نے ایسے میں پہلی بار دنیا کو نئے نظام اقدار سے روشناس کرایا۔ اب انسانی سرگرمیوں کو اخلاقی ضابطوں سے منسوب کرنے کے تصور کا تسخیر اڑایا جانے لگا، اقتدار (اعلیٰ اقدار) نے ذریعہ نجات کے بجائے آدرش اور آئیڈیل کی جگہ لے لی۔ اخلاقی قدریں اور آئیڈیل طاقت و اقتدار کے متلاشی سیاست دانوں، ماہرین اقتصادیات، آرٹسٹوں اور ادیبوں کی ہوس رانیوں کا شکار ہو گئیں۔ اس طرح آرٹ اور فن نے مکمل طور پر مادی حیثیت اختیار کر لی۔

نشاۃ ثانیہ کے عہد میں ایک اور تبدیلی یہ واقع ہوئی کہ پہلی بار متوسط طبقہ وجود میں آیا جس کا مطلع نظر نوجوی قوت کے ذریعے حاصل کردہ طاقت کا استحکام نہیں بلکہ صرف حصول زر تھا اور یہیں سے سرمایہ دارانہ اقتدار اور سودی مین دین کے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ اور ازراہ پادڈ کے الفاظ میں "سرمایہ دارانہ عہد کی ابتدا نشاۃ ثانیہ سے ہوئی۔" ایسی دنیا میں انسانی درد مندی اور صلہ رحمی کی کوئی گنجائش نہیں رہتی۔

سوال یہ اٹھتا ہے کہ اس صورت حال کا اس زمانے کے ادیبوں اور اہل قلم پر کیا رد عمل ہوا۔

بے رحم سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف سب سے پہلی بار فرانسیسی شاعر ویلان (۱۷۳۱ء تا ۱۷۸۹ء) نے صدائے احتجاج بلند کی۔ گزرجوٹ ہوتے ہوئے بھی وہ ڈاکوؤں کی ایک جماعت میں شامل ہو گیا۔ ویلان کا یہ اقدام موجودہ نظام کے تئیں اس کی بیزاری اور تشکیک نہ دیتے کا غماز ضرور ہے لیکن اس بیزاری اور تشکیک کی تہہ میں یقین و اعتقاد کا ایک عنصر بھی پنہاں ہے۔ درحقیقت لامذہبیت اور انتہا پسندانہ عقیدت کے درمیان تصادم اس دور کی امتیازی خصوصیات میں سے تھا۔ قرون وسطیٰ میں موت ایک دردناک سانحہ تھی لیکن اس کے ساتھ ساتھ آخرت میں لوگ یقین بھی رکھتے تھے۔ ادراپ بدلے ہوئے حالات میں موت کا تصور نہ صرف رنج و غم اور آزر دگی طاری کر دیتا بلکہ انسان کو ہسٹریا میں بھی مبتلا کر دیتا ہے بلکہ اب لوگوں کا یقین آخرت پر سے اٹھ گیا۔ جیسا کہ ویلان کی نظم *Balled of Dead Ladies* سے ظاہر ہوتا ہے اب فرانسیسی شاعری میں ہسٹریا اور شب خون کے احساس کا اظہار ہونے لگا۔ اور اپادٹ نے اس ذہنی کیفیت کو نئے اقتصادی نظام سے منسوب کیا ہے جو آئیڈیولزم کو کبھی بیک نہیں کہتا بلکہ اس کے برعکس کھلے بندوں بددیانتی کی حوصلہ افزائی کرتا رہتا ہے۔

اس کے سو سال بعد یعنی سترھویں صدی کے اوائل میں کنگ چارلس اول کے قتل کی صورت میں متوسط طبقوں کو مکمل سیاسی فتح حاصل ہو چکی تھی لیکن چونکہ یہ طبقے انتظامی امور سے نابلد تھے اور دہقان اور کاشت کار طبقے کا جھکاؤ اب بھی امرا کی طرف تھا اس لیے انھوں نے امراء سے مصالحت کر کے رہنے میں ہی اپنی سعادت و بہتری سمجھی۔ اسی مصالحت کے نتیجے میں معاہدہ ریشوریش وجود میں آیا۔ لیکن سیاسی نظام کو صحیح راہ پر لگانے کا ہمارا ۱۶۸۸ء کے عظیم انقلاب کے سرحبنا ہے۔ ۱۶۸۸ء تک بادشاہ کے اختیارات بہت محدود رہ گئے تھے اور جمہوری اداروں کا فروغ

ہونے لگا تھا۔ بادشاہ حکومت تو ضرور کرتا تھا لیکن اُس کی حیثیت کٹھ پتلی سے کچھ زیادہ نہ تھی۔ اصل اقتدار تو متوسط طبقے کے ہاتھ میں تھا۔ یہ متوسط طبقے جوں جوں مستحکم ہوتے گئے اُن میں بدعنوانی، رشوت ستانی، اقربا پروری اور تملق و چاپلوسی کی لعنتیں بھی شدید تر ہوتی گئیں۔ یہاں تک کہ نشاۃ ثانیہ کے دور جیسا مادی تشدد ہی اُن کی زندگی کا معمول بن گیا۔ اس اثنا میں سرپرستی کا ایک ایسا زیریں نظام بھی وجود میں آگیا جس کی مدد سے بادشاہ اپنی حیثیت کو مضبوط کرنے کی کوشش کرنے لگا۔

نشاۃ ثانیہ کے عہد سے (جب قتل اور زہر دے کر مار ڈالنے کے حربے حصول اقتدار کے لیے اختیار کیے جاتے تھے) اس نئے جمہوری انتظامی ڈھانچے کا موازنہ کریں تو بدعنوانی میں یہ چند قدم آگے ہی تھا۔ اس جانب اشارہ کرنا بے محل نہ ہوگا کہ اگر عہد نشاۃ ثانیہ کے لوگ اپنے مقصد زرکشی کی پردہ پوشی کرتے تھے اور خود کو بر ملا لامذہب کہتے تھے تو اٹھارہویں صدی کے عوام جمہوریت پسندی اور عیسائیت اور اعلیٰ ترین اخلاقی ضوابط پر کاربند ہونے کے دعویدار تھے۔ اٹھارہویں صدی کے صنعت پسندی اور سرمایہ داری کے جمہوری دور میں قرون وسطیٰ کی طاقت ور ٹریڈ یونینوں یعنی ”گلدز“ پر پہلی بار قانونی پابندی عائد کی گئی۔ پارلیمنٹ کے ایک قانون کے ذریعے مزدوروں کی تمام تحریکیں جو پہلے آزادانہ چلتی تھیں ان کو غیر قانونی قرار دے دیا گیا۔ قرون وسطیٰ میں عوام پر توڑے گئے مظالم کی نوعیت جہلتی اور جذباتی تھی نہ کہ قانونی جب کہ اٹھارہویں صدی میں سرمایہ داروں کے مفادات کے تحفظ کی خاطر اسے قانونی حیثیت دے دی گئی۔ اٹھارہویں صدی کے سیاست دانوں کا دہن میں جے بی بریسٹن جیسے مذہبی خیالات کے حامل افراد بھی شامل ہیں، یہ عام رجحان بن گیا تھا کہ عالمی نظام کے مفاد میں مزدوروں پر ظلم و زیادتی روا ہے۔ صنعت پرستی کو نہ صرف معاشرے کی بلکہ مذہب اور سائنس کی حمایت بھی حاصل تھی۔ تقریباً تمام شعبہ ہائے حیات میں قول و عمل کا تضاد صاف جھلکتا تھا۔ اس دور کے بدتمہا داغوں پر نگاہ کرنے والا اور اُس کے خلاف آواز اٹھانے والا

اگر کوئی رہ گیا تھا تو وہ تھا ادیب اور خصوصاً سوفٹ جواٹھارہویں صدی کی اصل روح کا صحیح معنوں میں نمائندہ تھا۔ اُس نے بہ یک وقت اپنے معاشرے سے بھی بغاوت کی اور اپنے عہد سے بھی۔

دیگر خرابیوں میں ایک بات یہ بھی تھی کہ معاشرہ اخلاقی انحطاط کی طرف مائل تھا۔ بنیادی انسانی رشتے بھی تاجرانہ ذہنیت کی بھینٹ چڑھنے لگے تھے جس کا اظہار جرڈس کے ناول پامیلا میں ہوا ہے۔ ڈینیئل ڈیفو نے اپنے عہد کے تضادات اور اخلاقی انحطاط کا نقشہ اپنے ناول *Wall Flanders* میں کھینچا ہے۔

ڈینیئل ڈیفو نے اپنی تحریروں کے ذریعے ایک ایسے اسلوب کی بتا ڈال جس نے اُس کے ہم عصر تمام ناول نگاروں کی دلچسپی کو منفی کرداروں یعنی *villains* پر مرکوز کر دیا کیوں کہ اُس عہد میں ناول کا ہیرو کوئی بدکردار شخص ہی ہوتا تھا۔ ڈاکٹر جانسن اگرچہ آگسٹنی اقدار کے نفاذ کے لیے کوشاں تھے اُن پر بھی یہ حقیقت منکشف ہو چکی تھی کہ سیاسی نظام غیر منصفانہ ہے اور نہ صرف عام انسان بلکہ ادیب کے تئیں بھی ظالمانہ سلوک رواج رکھنے کا قائل ہے۔ آخر میں وہ یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ معاشرے میں ادیب اور ادب نواز افراد کے لیے کوئی گنجائش نہیں ہے اور اگر ایسا دارانہ انداز سے زندگی گزاری جاسکتی ہے تو صرف خانہ بدوشی اختیار کر کے۔

صنعتی ترقی کے ساتھ ماحولیاتی آلودگی نے شہروں سے دیہاتوں کا کنخ کرنا شروع کیا اور ہمیں سے گولڈ اسمتھ کو یہ غسوس ہونے لگا کہ زمیندار اور اسامی کے رشتوں میں بڑی حد تک فرق واقع ہو چکا ہے اور اس میں انسانی درد مندی کا عنصر باقی نہیں رہ گیا ہے۔ جھانگت کے اُس فقدان کا ماتم "ڈزریڈ ڈیج" میں دیکھا جاسکتا ہے۔ تاہم یہ نکتہ غور طلب ہے کہ گولڈ اسمتھ نے نئے نظام عالم کے خلاف کوئی احتجاج نہیں کیا ہے بلکہ پُرانے نظام کے خاتمے پر اظہارِ افسوس کیا ہے۔

انسانیت سوزی اور حسرت پرستی کے خلاف کریب کے احتجاج کی لے قدرے

تیز ہو جاتی ہے لیکن ہسٹریا کی حد تک تیز صدائے احتجاج اگر کسی کی ہے تو ولیم بلیک کی ہے۔ جو نا تھن سوئٹ نے کسی نہ کسی طرح کے نظام کو اس کی تمام تر تلخی کے باوجود قبول کیا تھا لیکن ولیم بلیک ہمارے سامنے سماجی باغی کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے اور ضابطے اور اقتدار کے ہر تصور سے برگشتہ دکھائی دیتا ہے۔ رومانی شعراء کی طرت آئے تو معلوم ہوگا کہ درڈر ورتھ ایک طرت سماجی مساوات اور انصاف کا تقاضا کر رہے ہیں تو وہیں ہارن شیل اور کیٹس بھی اپنے سماج اور اس کے اخلاقی ضابطوں سے بغاوت پر آمادہ ہیں۔ یہاں یہ تاثر ملتا ہے کہ انیسویں صدی کے شاعر نے خود کو سماج سے لاتعلقی کر رکھا ہے۔ اگرچہ وہ اب بھی دنیا کے سامنے خود کو ایک شہید کی حیثیت سے پیش کرتا ہے۔ وہ ایک باغی شہید، پیغمبر، دانائے راز، وریش اور فقیر سب کچھ ہے جو اپنے عہد سے الگ تھلگ رہتا ہے۔ اس عہد کے اہل ادب سرمایہ دارانہ نظام کے بارے میں ایسے ہی خیالات کے حامل تھے۔

آرٹلڈ نے یہ بحث اٹھائی کہ شاعر کو ان تمام باتوں سے کوئی سروکار نہیں رکھنا چاہیے۔ آرٹلڈ نے اپنے عہد سے مخالفت اور اس سے نباہ کرنے کی کوشش تو ضرور کی ہے لیکن اس کوشش کے نتیجے میں مایوسی ہی اس کے ہاتھ آئی ہے۔ تھوس کارلائل اور رسکن علانیہ طور پر کسی سماجی اور اخلاقی نظام کو یکسر مسترد کر دیتے ہیں۔ موخر الذکر کو اس پر بڑی سبکی محسوس ہوئی تھی کہ ایسے وقت میں آرٹ کی تخلیق ہو جب دنیا غربت اور فقر و فاقے کے جال سوز مر جلتے سے گزر رہی ہے۔ اس حقیقت کا اور اک ہوتے ہی ولیم مورس نے تو شاعری سے ہاتھ ہی اٹھایا۔ مسٹر گاسکل بنجمن ڈسریل اور چارلس ڈکنس جیسے ناول نگاروں نے اس عہد کی پردہ کشائی میں اپنا مخصوص کردار نبھایا۔

یورپ میں صنعت کاری کا عمل انگلینڈ کے مقابلے میں کچھ پہلے ہی شروع ہوا۔ جدید شاعری کے عہد کا آغاز ۱۸۶۷ء میں فلا بیر کی آدام بوداری کی اشاعت سے پچاس یا ساٹھ سال پہلے ہوتا ہے۔ فرانسیسی شاعر ڈی موسے نے ان نیت

کے تئیں شاعر کی غم رسیدگی کو اسی خود سے مثال قرار دیا ہے جو کہا جاتا ہے اپنے ہی خونِ دل سے اپنے نوزائیدگان کی پرداخت کرتا ہے۔ ڈی وگنی نے بھی انسانیت کی راہ میں شاعر کی اُن بے غرض اور بے لوث خدمات کے موضوع پر قلم اٹھایا ہے جس کے لیے وہ تشکر کے چند الفاظ کا بھی مستحق نہیں سمجھا جاتا۔ اس اعتبار سے شاعر کی مثال موسیٰ کلیم کی ہے جو ارضِ موعود تک لوگوں کی رہنمائی کرتے ہیں لیکن اس سے پہلے کہ وہ خود دہاں پہنچیں اور لوگوں کی زبان سے شکرِ یے کے دو بول سنیں کہ راہ میں ہی پیغامِ اجل مل جاتا ہے۔

انیسویں صدی کے وسط تک آتے آتے فرانس میں صنعت کاری کی جڑیں اتنی گہری ہو چکی تھیں کہ بورژوا طبقے کے خلاف نفرت پیدا ہونے لگی تھی۔ اہلِ مسلم نے سبِ ند کے مروجہ تصور اور اُسے پیشہ بنانے والے افراد سے مکمل کنارہ کشی اختیار کر لی۔ بودیر نے جب اپنی نظم ”اجنبی سرزمین“ میں انسانیت شکنی کے خلاف احتجاج کیا تو اُس سے اُن کا مقصد تشکیک کا نہیں بلکہ مکمل رفض و انکار کا اظہار تھا اور اس کے لیے اعلیٰ بیانے کے کسی اخلاقی نظام اور راسخ سیسی اقدار کا وجود لازم تھا۔

ٹی ایس ایلیٹ پر فرانسیسی شعراء کے اثرات اگر تلاش کیے جائیں تو سب سے پہلے لافورج کا نام آتا ہے۔ جیسا کہ ٹی ایس ایلیٹ نے اپنے مضمون بودیر کی شاعری“ میں لکھا ہے :

” میں کہہ سکتا ہوں کہ میں نے بولنے کا سلیقہ سب سے پہلے انہی سے سیکھا۔ انہوں نے مجھے میری اپنی طرزِ ادا کے شعری امکانات کا اندازہ کرایا۔ میرا خیال ہے کہ میں پہلا شخص ہوں جس نے بودیر سے شعری امکانات کی تہوں میں جھانکتا سیکھا۔ یہ صلاحیت اپنے اند میرے ہم عصروں میں سے کسی ادیب و شاعر نے پیدا نہیں کی تھی جو شہری ترقی سے پیدا شدہ سخاک حقیقتوں کی عکاسی کی تقاضی تھی۔ یہ اسکاں تھا مدہنہ حقائق اور آرزوؤں کو باہم دگر لانے کا اور خیال و حقیقت

کو ایک دوسرے کے مقابل رکھنے کا۔ بودیلر اور لافورج دونوں ہی۔ سے میں نے یہ درس لیا کہ امریکہ جیسے صنعتی شہر میں ایک باہوش فرد جس مواد اور تجربے کا حامل ہے وہی اُس کے لیے شاعری کا مواد بن سکتا ہے۔ نیز یہ کہ جو چیز ابھی تک بے مصرف یا ناقابل عمل حد تک غیر شاعرانہ نظر آتی تھی اُسی میں نئی شاعری کا سرچشمہ تلاش کیا جاسکتا ہے۔ گویا کہ درحقیقت شاعر کا سر و کار ناجوئیدہ غیر شعری مواد سے شاعری کا قصر تعمیر کرتا ہے۔ بالفاظ دیگر شاعر پر یہ منصبی ذمے داری عائد ہوتی ہے کہ شاعری سے یکسر کوئی علاقہ نہ رکھنے والے مواد کو بھی شعر کی صورت عطا کرے۔

بقول ٹی۔ ایس۔ ایلٹ بودیلر کی شاعری سے چار باتوں کی نشان دہی ہوتی ہے :

- ۱۔ یہ شاعری دعوے اور موجودہ عمل کے درمیان تضاد کو ظاہر کرتی ہے۔
- ۲۔ شاعر کو باقی معاشرے سے الگ تھلگ کرتی ہے۔
- ۳۔ اس سے بورژوائیت کے خلاف شاعر کی نفرت کا اظہار ہوتا ہے۔
- ۴۔ یہ شاعری انسان کے اندر جذبہ ترحم کو زندہ رکھنے کی کوشش کرتی ہے۔

اپنی شناخت ایک نادار شخص کی حیثیت سے کرنا بودیلر کا کوئی سیاسی منصوبہ نہیں ہے۔ یہ انسانی روح کو سرمایہ پرستی کی زنجیروں سے آزاد کرانے کی ایک کوشش ہے۔ یہ تشکیک یا استفہام بھی نہیں بلکہ اعلیٰ سطح کا اثبات ہے۔ شراب شاعری یا نیکی ان میں سے آپ چاہے جس شے کا بھی انتخاب کریں لیکن نشہ آپ کو خسرو در آنا چاہیے۔

اس دنیا سے کہیں دور جانے کی خواہش کا اظہار بھی بودیلر کی شاعری میں ملتا ہے۔ وہ کہتا ہے :

”یہ زندگی ایک اسپتال ہے جہاں ہر مریض کی دلی آرزو ہوتی ہے کہ وہ دوسرے کے لیے بستر خالی کر دے۔ کوئی چوٹے کے سامنے بیٹھنا پسند کرتا ہے تو کوئی

یہ سمجھتا ہے کہ کھڑکی کے پاس بیٹھ کر اُس کی صحت بحال ہو جائے گی۔

مجھے اس سے اور اس دنیا کے زہر آلود ابخرات سے نجات دلادے اور
اے خدا مجھے کچھ اچھے اشعار کہنے کی توفیق دے جو مجھے یہ احساس دلا سکیں کہ میں
اسفل انسان نہیں ہوں اور یہ کہ میں اُن لوگوں سے کمتر نہیں ہوں جنہیں میں ناپسند
کرتا ہوں۔

یہاں ہم مسیحی اخلاقی اقدار کا واضح اثبات دیکھ سکتے ہیں۔ تخیلیں کی ایک
ایسی آرزو جس کے لیے ترقی اور انسان دوستی لازم ہیں :

مگر اصل مسافر وہی ہیں جو جدا ہو جاتے ہیں
جدا ہونے کی خاطر غبارے کی طرح ہلکے دلوں کے ساتھ
وہ اپنے مقدر سے کبھی مخوف نہیں ہوتے
اور سبب جانے بغیر یہی کہتے رہتے ہیں
ہمیں تو چلتے جانا ہے

جدیدیوں کا شعری منصوبہ یہی ہے۔ اس کی جھلک مندرجہ ذیل سطور میں
بھی ملتی ہے :

سمندر کی بے پایاں گہرائیوں کی خواہی کریں
یہ کیا دیکھنا کہ جنت ملتی ہے یا دوزخ
یہی بہت ہے کہ نامعلوم اسرار کی گہرائیوں میں
نئی حقیقتیں ہاتھ آجائیں

نامعلوم مظاہر یا شاعر کی داخلی روح کا استکشاف محض قدیم مسیحی اخلاقی اقدار
کی دریافت تک ہی رہنمائی کر سکتی ہے تاہم اخلاق و اقدار سے عاری اس عہد میں
اُن کی حیثیت نئی ہوگی۔

بودیہ نے ایک جگہ شہسہر کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے :

بیماروں کے مسکن، قحبہ خانے، مہبس اور
ایسے تمام جہنم آسا ٹھکانے جہاں گناہ
آہستگی سے پھول کی طرح کھلتا ہے

شہر بودلیر کے لیے پُرکشش بھی ہے اور قابلِ نفرت بھی۔ جب وہ شہر کا ذکر
کرتا ہے تو اُس کا لہجہ ہمیں جرانی پیغمبر جرمیان کی یاد دلاتا ہے جسے اپنے شہر سے
بیک وقت اُلفت بھی ہے اور نفرت بھی۔ انیسویں صدی میں شاعری میں غیر
شاعرانہ اور کشش سے عاری شہری زندگی کو موضوع بنانا غیر معمولی بات تھی
نشاۃ ثانیہ کے دور میں ازمنہ دسلٰ میں رائج انسان کے گناہِ اولین کے عقیدے
کی جگہ نظریہ خیر و قوت نے لے لی۔ اس کے علاوہ یہ کہ چونکہ خدا کے وجود میں عقیدہ باقی
نہیں رہا تھا، اُس کی جگہ انسانی آرزوؤں کو پایہ تکمیل تک پہنچانے کا آدرش ملتا
ہے۔ افراد کی آرزوؤں کو کوئی مادی شکل دینے کی خواہش سے عبارت ہے۔ ان
تمام مقاصد اور مسابیر کا مقدر انتشار کی نذر ہوتا تھا اور انسان پر موت کی ناگزیریت
کا ایقان ہوا۔

اگسٹن مہد میں جس کی ابتدا ۱۶۶۰ء سے ہوئی، مختلف طرزِ اُسے حیات کے
درمیان ایک طرح کی مناسبت دیکھنے کو ملتی ہے جب انسانی فطرت کے بعض عناصر
مثلاً تخیل و تصور کو نظر انداز کیا جانے لگا۔ اٹھارویں صدی کے نصف آخر میں جو
عقلیت اور روشن خیالی کا مہد تھا فطری انسان کا تصور ابھر کر سامنے آیا جو اس
نکتے میں یقین رکھتا تھا کہ کسی عقیدے کو قبول کرنے وقت انسان کو تجزیہ و تفتیش
کی تمام قوتیں آزمائینی چاہئیں یعنی کہ ہر چیز کی عقلی توجیہ کر لینی چاہیے۔ اس مہد کا
انسان کی طاقت و اختیار میں بھی یقین تھا اگرچہ اس یقین کی حدیں نشاۃ ثانیہ
کی وسعت کو نہیں چھوٹی تھیں۔ یہ مہد محسوس کرتا تھا کہ عقل و تجزیہ کی مدد سے انسان
کائنات اور قدرت کے کارخانے کے اسرار و رموز سے پردہ اٹھا سکتا ہے۔ پوپ
نے کہا تھا خدا نے فرمایا! نیوٹن ہو جائے اور ہر طرف روشنی ہوگئی۔ اٹھارہویں

صدی کے لوگ یہ سمجھتے تھے کہ دنیا ایسے متعینہ اور مضبوط اصول پر مبنی آفاقی نظام کے تحت چل رہی ہے جسے سائنس دان نظامِ فطرت کہتے تھے۔ اسی نظام کو سائنس دان نے اشیاء کی موزونیت *Fitness of Things* سے تعبیر کیا ہے جو انسان کے لیے قابلِ انکشان ہے۔ عہدِ وسطیٰ میں اسی نظامِ فطرت نے خدا کی جگہ لے لی تھی۔ گویا کہ فطرت کو نئے خدا کی حیثیت مل گئی جو تمام خالیوں سے مبرا ہونے کے باوجود موجود اعلیٰ کا درجہ نہ پاسکی بلکہ اُسے بحیثیت آئیڈل کے اپنی جگہ مکمل سمجھا جاتا تھا اور انسان چونکہ اسی نظامِ فطرت کا جزو ہے نتیجتاً وہ بھی خالیوں کی عاری ٹھہرایا گیا۔

روسو انسان کے اندر خیر کے بنیادی عنصر کا قائل ہے۔ وہ انسانی سماج کی گذشتہ تاریخ کے ایسے دور یا مرحلہ کا تصور کرتا ہے جب سماجی اداروں کا وجود تھا اور ہر شخص اپنے احساسِ دشواری کی رہنمائی میں عمل کر کے مطمئن رہتا تھا اور یہ احساس دشواری چونکہ فطرت کا ہی حصہ تھا اس لیے وہ خیر کا منظر بھی تھا۔ ذاتی ملکیت کی حدود متعین نہیں تھیں۔ جو بچتا چاہے بے سکتا تھا۔ آپس میں کسی جنگ و جدال کی نوبت آئی نہ تھی۔ ایک دن ایسا ہوا کہ کسی شخص نے اپنی اطاک کے ارد گرد لکڑیاں کٹری کر دیں اُس کی حدود کی نشان دہی کے لیے۔ اور اُس کے اس عمل نے ذاتی ملکیت کے تصور کی بنیاد ڈال دی۔ اسی کے ساتھ رفتہ رفتہ دیگر سماجی ادارے بھی وجود میں آتے گئے اور انسان جو آزاد پیدا ہوا تھا ہر جگہ پاب زنجیر ہوتا گیا۔ فطری انسان کے تصور نے جس کی اختراع کا تو نہیں بلکہ تشہیر کا ہر روسو کے سرِ ضرور جاتا ہے انیسویں صدی کے ذہن کو اپنی گرفت میں لے لیا۔ قرونِ وسطیٰ کے انسان کا ذہن اخلاقی ترجیحات کے معاملے میں خاصا واضح تھا۔ ان میں اہم ترین مقام اطاعتِ الہی کو حاصل تھا اور اس کے بعد فرماں روا اور ملک سے وفاداری جیسی اقدار آتی تھیں۔ لیکن فطرت یعنی انیسویں صدی کا خدا عددِ درجہ جمہوری معبود تھا۔ اُس کے ردِ جو جیسے پیغمبروں کا عقیدہ تھا کہ فطرت سے ملنے والی تمام چیزیں یکساں طور پر خیر سے متصف ہیں اور اسی لیے تمام تر انسانی احساسات

فطری انسان کے تصور کا معاشرتی پہلو یہ تھا کہ فطری انسان اپنی تمانتر مفروضہ خلقی بھلائی یا خیر کے ساتھ جلد ہی شہدے پن پر اتر آیا جس کا نقشہ فیلڈنگ نے ۱۷۸۹ء میں تمام جوز میں کھینچا تھا۔ ورڈزورث نے اپنے احساسِ جرم کی پردہ پوشی کے لیے فطری جذبات کے نظریے کا استحصال کیا جیسا کہ اینٹ Annet سے اُن کے معاملات سے روشنی پڑتی ہے۔ یہ درحقیقت مصلحت پسندی کا فلسفہ تھا جو فطرت پسندی اور خیر برستی کا بھیس بدل کر افراد کی خود غرضی، ظلم پروری اور انانیت کی نمایندگی کر رہا تھا۔ ادیب و شاعران باتوں سے آگاہ تھے اور جیسے ہی فطرت پسندی کے نظریے نے سر اُبھارا اُس پر تنقیدیں شروع ہو گئیں۔ انگلینڈ کے مقابلے میں فطری انسان پر شدید تر تنقید فرانس میں ہوئی کیوں کہ ڈکنس، تھیکرس جیسے ادیبوں کے پیش نظر اپنی کتابوں کی فروخت کا مسئلہ بھی تھا۔

سرخ و سیاہ The Red and the Black کے فرانسیسی مصنف اتاں دال نے اپنے ہیرو جولین سورل کو سیاسی طاقت کے حصول کی خواہش میں مبتلا دکھایا ہے جس کے لیے اس کے سامنے دو راستے ہیں۔ یا تو وہ سپاہی بن جائے یا پروہت کی جگہ سنبھال لے۔ اپنی آرزوؤں کی تکمیل کے لیے سورل ہر طرح کی براہِ کاروں میں ملوث ہو کر کامیاب تو ہوتا ہے لیکن آخر کار اُس پر یہ راز آشکار ہوا کہ معاشرے میں اُس کا مقام کسی طرح برتر نہیں ہے۔ یہ سوچ کر وہ دوسروں کو اذیت پہنچاتا ہے اور یہی عمل اُسے تختہ دار تک لے جاتا ہے۔ اس طرح ناول **سرخ و سیاہ** میں فطری انسان کے ناگزیر انجام کی پیش گوئی کی گئی ہے۔

لیکن جیسا کہ بلاک نے اپنے ناول **اولڈ فادر بورو** میں دکھایا ہے فطری انسان کوئی ایسا کردار نہیں ہے جسے کوئی بہت سکھانا مقصود ہو۔ فلائیر کی مادام بوداری اگرچہ مقامی عورت کی تصویر پیش کرتی ہے درحقیقت فطری انسان کا ہی پورٹریٹ ہے۔ فلائیر نے خود اعتراف کیا تھا کہ "میں مادام بوداری ہوں۔"

فطری انسان کے تصور کے ساتھ ساتھ ایک اور تصور بھی اُبھرا ہے اور

وہ ہے سیاسی یا سماجی انسان کا۔ سماجی انسان اور فطری انسان دونوں مجڑواں بھائی ہیں یا ایک ہی شخص کے دو چہرے ہیں۔ دونوں ہی روسو کے ذہن کی پیداوار ہیں۔ فطری انسان کے حامیوں کو انسانی خامیوں اور کمزوریوں کے مسئلے کا سامنا ہوتا ہے۔ اگر انسان کو خیر مطلق کا مظہر سمجھ لیا جائے تو طبع اور بددیانتی جیسے قبائح کس مد میں شمار ہوں گے۔ روسو نے اس ضمن میں یہ وضاحت پیش کی کہ انسان کامل ہے یا قابل اکمال ہے لیکن سماجی اداروں اور ضابطوں نے اُسے خرابی کی راہ پر لگا دیا ہے۔ یعنی کہ انسان آزار پیدا ہوا تھا لیکن ہر جگہ وہ خود کو زنجیروں میں جکڑا ہوا پاتا ہے۔ اس طرح سیاسی یا سماجی انسان لازمی طور پر فطری انسان کا رفیق و ہم سفر قرار پایا۔ اس تصویر نے انیسویں صدی میں آنکھ کھول اور سوشلزم کے ارتقاء کے ساتھ اس کو شہرت ملتی گئی۔

ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے سیاسی انسان کو سماجی انسان اس نظریے کی بنیاد پر کہا ہے کہ اگر کسی شخص کا ماحول بدلتا ہے اور اس کی سیاسی زندگی عقل کی رہنمائی میں منظم و منضبط ہے تو اُس کے جذبات کی برائی گنجشگی کا اندیشہ ہمیں رہنا چاہیے۔ اس نظریے کے مطابق جس شے کی اہمیت ہے وہ خارجی زندگی ہے نہ کہ داخلی زندگی؛ اور انسانی فطرت کی انسانی عقل کے ذریعے مشین کے مانند تربیت کی جاسکتی ہے اور اُسے کنٹرول میں رکھا جاسکتا ہے؛ انسان میں خارجی اثرات کی مدد سے کمال پیدا کرنا ممکن ہے۔ فلا بیر نے اپنے ناول میں اس نکتے پر توجہ مرکوز کی ہے محض سماجی ضابطوں کی اصلاح سے کوئی فائدہ حاصل ہونے والا نہیں ہے۔ اصل ضرورت ہے دلوں کی حالت بدلنے کی۔ اس کے علاوہ انسانی فطرت کو بدلنے کا کوئی اور طریقہ ہے نہیں۔

جب فطری انسان کو احساس ہوا کہ اُس کے تمام ارمان پورے نہیں ہو سکتے تو اُس کے خواب بکھر گئے اور مایوسی نے اُسے گھیر لیا۔ اس مایوسی کی زائیدہ خود ترہی اور طلال نے ۱۸۵۷ء تک آتے آتے تلخی اور کلبیت کی شکل اختیار کر لی جو ہسٹریا

یا جنوں سے زیادہ قریب تھی۔ لوگوں کو یقین ہونے لگا کہ زندہ رہنے کا واحد طریقہ یہی ہے کہ تنہائی کا سہارا لیا جائے۔ یہی نہیں بلکہ لاتریاموں نے جیسا کہ "سائگزا آف ملٹڈ اردو" میں ظاہر کیا ہے۔ مسرت و انبساط تک ہماری رسائی اُسی صورت میں ہو سکتی ہے جب ہمارے پاس اقدار کے معیار ہوں (اور یہ اقدار اخلاقی نہ ہوں تو جالیاتی ہی ہے) اور جب ہم مسرتوں کی مختلف اقسام میں امتیاز کر سکتے ہوں۔ لیکن فطری انسان انہی تمام خواہشوں کو یکساں ترجیح دیتا تھا اور بہ یک وقت سب میں گرفتار رہتا تھا اور (نتیجہ بیشتر یہی ہوتا تھا کہ ہاتھ کچھ بھی نہ آتا) آخر فطرت یہ آئی کہ حد درجہ بے دلی اور بے زاری کی کیفیت پیدا ہو گئی اور یہی کیفیت آخر کار فطری انسان کے زوال کا سبب بنی۔ فطری انسان نے تو بڑی امیدیں باندھ رکھی تھیں کہ اخلاقی بندشوں سے خود کو آزاد کر کے عیش و دام کی دولت حاصل کرے گا۔ لیکن حقیقت تو اُس پر اب کھل گئی۔

بودیلر نے کہا تھا کہ بورژوازی خدا میں یقین نہیں رکھتا کیوں کہ وہ دوزخ سے خوف زدہ ہے۔ فطرت پسندی سے وہ اپنی بد اعمالیوں کی پردہ داری کا کام لے رہا ہے۔ اُنیسویں صدی کے نصفِ اول میں فطری انسان بے روک ٹوک جو چاہتا ہے کرتا ہے اور بے حیائی سے بھی نہیں چوکتا۔ لیکن اسی صدی کے نصفِ آخر میں اُسے اندازہ ہوتا ہے کہ ذوقِ عمل کا نتیجہ مایوسی و محرومی ہے اس لیے وہ عمل سے دست کشی اور محض تصورات میں تکمیل آرزو کا فیصلہ کرتا ہے۔ Villiers de
11510 Admn اپنے ڈرامے Axel میں جو یورپ کے روحانی ارتقاء کی تاریخ پر محیط ایک دستاویز ہے۔ ڈرامے کے ہیرو کو اپنے خواب کے بارے میں یہ بیان دیتے ہوئے پیش کرتا ہے:

خواب کتنے خوبصورت ہیں
ہم اُن کی تعبیر کی تمنا کیوں کریں
ہم نے اپنے پریشان دلوں میں

زندگی کے عشق کو پامال کر ڈالا ہے
 زندہ رہنے کا عمل ہمارے خدام انجام دے لیں گے
 میں نے اتنا زیادہ سوچا ہے

کو عمل کے آگے ہر تسلیم ختم کر نہیں سکتا

انیسویں صدی جیسے جیسے آگے بڑھتی جاتی ہے ادب میں خودکشی کے واقعات
 کی تعداد میں بھی اضافہ ہوتا جاتا ہے اور اس کا سبب ہے درماندگی و مایوسی۔ مزید
 یہ کہ عمل مردے عورت کی طرف منتقل ہو جاتا ہے جس کا کردار اکثر و بیشتر ظالمانہ ہوتا
 ہے۔ Huysmans نے چار ناول لکھے جس میں اُس نے رومانیت کے آغاز سے اُس
 کے زوال اور مذہب کی طرف رُخ پھرنے کی مدت کے کوائف کا اختصار پیش
 کیا ہے۔ پہلے ناول میں جس کا عنوان 'Dawn There' ہے اُس نے رومانی بغاوت
 کی عکاسی کی ہے اور مذہب کے تئیں نفرت کا جذبہ یہاں اُمتد آیا ہے۔ یہاں
 شیلے کے آئیڈیل فلسفے کا اظہار نہیں ملتا بلکہ رومانیت کے زیادہ پر تشدد اور کریمہ
 رُخ سے پردہ اٹھایا گیا ہے۔

دوسرے ناول 'Against The Grain' میں ہیرو Des Essente
 جسمانی و روحانی درماندگی کے سبب معاشرے سے قطع تعلق کر لیتا ہے۔ لیکن بُرائیوں
 اور زندگی کے تمام تر تجربات سے گزرنے کی اُس کی شدید خواہش ابھی ختم نہیں ہوئے
 باقی۔ اضمحلال کے باعث چونکہ قومی میں جنبش باقی نہیں جو اُسے حقیقی عمل کے قابل رکھ
 سکے۔ اس لیے وہ تصوراتی گناہ میں مبتلا ہو جاتا ہے جس کے نتیجے میں وہ کہیں زیادہ
 درماندگی کا شکار ہوتا ہے۔ یہیں وہ فیصلہ کرتا ہے کہ یا تو اپنا خاتمہ کر لے یا اپنے
 طور طریقے بدلے۔ ناول کے آخری باب میں ہم Des Essente کو مصروف دعا دیکھتے
 ہیں کہ وہ خدا سے عفو و رحمت کا طلب گار ہے۔ یہ التجا بذاتِ خود اُس دور کے مزاج
 کی تبدیلی کی دلیل ہے جب معاشرہ مذہب کی طرف رُخ کر رہا تھا۔

تیسرے ناول منزل کی طرف (En Route) میں ہیرو مسیحیت کی منزل

کی طرف گامزن ہے۔

چوتھے ناول کلیسا (Cathedral) میں مسیحی تصوف اور ایذا پرستی کو مسیحی کردار کے حُسن کے نقطہ نظر کی روشنی میں دکھایا گیا ہے۔

ٹی۔ ایس۔ ایلٹ کو ایک ایسی حد درجہ فرسودہ تہذیب کا سامنا تھا جس میں نفسانی خواہشات بھی دم توڑ رہی تھیں۔ انیسویں صدی کا انسان بھی حقیقی زندگی سے دور کا بھی علائقہ رکھنے والی انتہائی خوابناک اور آئیدیل باتوں میں محو رہنا پسند کرتا تھا۔ اسی کے ساتھ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ پٹرنے ابدی یا لافانی عورت کے تصور میں ایک ایسی عورت کے خدوخال پیش کیے ہیں جس میں خیر اور گناہ کے دونوں پہلو اپنی انتہا پر ہیں۔ اور جو زندگی کے گونا گوں تجربات سے گزر چکی ہے۔ پٹرنے کے نزدیک عورت ایک گتھی ہے جس سے وہ خائف رہتا ہے۔ ڈبلیو۔ بی۔ ایٹس نے اپنی نظم "نوسکنڈ ٹرائے" میں کہا تھا:

اُس عظمت میں آگ جیسی سادگی ہے
کھینی ہوئی کمان جیسا حُسن ہے
اس جیسی بے مثل شے آج کے دور میں
غیر فطری معلوم ہوتی ہے
بلند و برتر اور بے پیک

یٹیس نے بھی ابتدا تو آئیدیلزم سے کی تھی لیکن دوسرے مرحلے یعنی انیسویں صدی کے اواخر میں نفسانی لذتوں اور خواہشات کا رخ کیا اور اب وہ سدا بہار ذہانت کی سرگرمیوں پر لذت آگئیں موسیقی کو ترجیح دینے لگا۔ اے۔ سی۔ وارڈ اور روتھ وغیرہ کا یہ خیال درست نہیں ہے کہ بیسویں صدی کا ادب محض انکار کا ادب ہے۔ ابتدا انکار سے ضرور ہوئی جیسا کہ یٹیس کے انکارِ محبت سے ظاہر ہے لیکن انجام کار اُس نے شہوانی و نفسانی خواہشات کی اہمیت کو تسلیم کیا جس کی

مثالیں خودائیش کے یہاں ملتی ہیں خصوصاً جب وہ عورت کو آدرش کو پیش کیا ہے۔

بے ریائی اور مسلسل خود احتسابی کی ہم آہنگی کے نتیجے میں انیسویں صدی میں خودکشی کے متعدد حادثات پیش آئے ہیں۔ خود احتسابی کی بڑی روشنی اور مستحکم مثال فلسفی امیل (Amiel) چھوڑ گیا ہے۔ جیمس جوائس اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے ننانے میں مارسل پر دست بھی ادب کی تخلیق کر رہا تھا۔ اُس کا ناول "In Remembrance of Things Past" جسے درحقیقت وقت کی تلاش کیا جاسکتا ہے۔ خود احتسابی کی دستاویز ہے۔ "ویٹ لینڈ" میں بھی اڈیس کی کہانی کارفرما ہے۔ ■■

جدید معاشرے پر بیزاری کے عفریت کا خون طاری ہے
 اور یہی عفریت ہماری روحوں کے مکمل خالی پن کا سبب ہے۔ اسی
 لیے اس زوال آمادہ سماج میں انسان کی سب سے بڑی خواہش
 خود کو مسر و شادماں رکھنے کی ہے۔ بودیلر نے اس بیزاری کو "نرم
 گدڑوں پر فردکش کشت و خون کے نظارے میں محو ایک مشرقی
 سلطان" سے تعبیر کیا ہے۔ اس رحمان کے ثبوت ہیں اس
 حقیقت کا حوالہ دیا جاسکتا ہے کہ دو جنگوں کے دوران نازی
 فوج کی صفوں میں ہزاروں نوجوانوں کی شمولیت کی وجہ محض یہ
 تھی کہ انھیں یہ شعور ہی نہیں تھا کہ وہ اپنی زندگیوں کو کس
 مصرف میں لائیں۔

(بیسویں صدی کا مزاج ہے)

خیر و شر کی کش مکش

مارسل پروست کے یہاں خیر و شر کے حوالے سے جو فنکر ابھرتی ہے وہ یہ ہے کہ اگر ایک فرد بھی گناہ کا مرتکب ہوتا ہے تو اس کا عذاب پوری قوم کو بھیلنا پڑتا ہے۔ اُس گناہ کی سنگینی کے تسلیم کیے جانے اور مناسب کفارہ ادا کرنے کے بعد ہی اُس کی بخشش اور توبہ کی قبولیت ممکن ہے۔ اور جدید تحلیل نفسی کے ماہرین کا بھی خیال ہے کہ کسی جہلت یا کمزوری کا اعتراف ہی اُس کے معالجے کو موثر بنا سکتا ہے۔

لیکن جدید معاشرے کا مسئلہ یہ ہے کہ نہ ہی وہ اپنے گناہوں کا اعتراف کرنے پر آمادہ ہے اور نہ ہی اُس کا کفارہ ادا کرنا چاہتا ہے۔ لامذہبیت کا اعتراف تو بڑی دور کی بات رہی یہ معاشرہ تو اپنے طرزِ سلوک سے بیزاری کو بھی تسلیم کرنے پر تیار نہیں اور جب ایسا ہے تو وہ اپنی بیزاری دے کھنی کا علاج بھی کیوں کرے۔ قدیم زمانوں میں عبرانی شعراء کے فرائض میں یہ بھی شامل تھا کہ وہ لوگوں کو اُن مصائب و آفات سے خوف زدہ کرتے رہیں جو اُن کی بد اعمالیوں کے نتیجے میں اُن پر نازل ہو سکتے ہیں۔ جدید معاشرے میں بھی کم و بیش شاعری کا یہی کام ہے اور اس فرض کی طرت توجہ کرنے والا سب سے پہلا شخص تھا بودلیر (میرے تاریخ میرے منافق، میرے بھائی) اور اس کے بعد نام آتا ہے ٹی۔ ایس۔ الیٹ کا (میں

تمہیں ایک مشت خاک میں موت کا نظارہ کرا دوں گا)

جدید معاشرے پر بیزاری کے عفریت کا خون طاری ہے اور یہی عفریت ہماری روجوں کے مکمل خالی پن کا سبب ہے۔ اسی لیے اس زوال آمادہ سماج میں انسان کی سب سے بڑی خواہش خود کو مسرور و شادماں رکھنے کی ہے۔ بودیلر نے اس بیزاری کو "نرم گدوں پر فرد کش کشت و خون کے نظارے میں محو ایک مشرقی سلطان" سے تعبیر کیا ہے۔ اس رجحان کے ثبوت میں اس حقیقت کا حوالہ دیا جاسکتا ہے کہ دو جنگوں کے دوران نازی فوج کی صفوں میں ہزاروں فوجوانوں کی شمولیت کی وجہ محض یہ تھی کہ انھیں یہ شعور ہی نہیں تھا کہ وہ اپنی زندگیوں کو کس مصرن میں لائیں۔ ایک اور دریافت جو غالباً سب سے بڑی دریافت بھی ہے، یہ ہے کہ بودیلر نے ہی یہ نکتہ بھی پیش کیا کہ خیر اور شر کے درمیان امتیاز کے بغیر انبساط کا تصور محال ہے گویا کہ ہاں بھی بعض اقدار کا تعین کیا جا رہا ہے۔ اس اعتبار سے ہمیں اپنی غذا یا موسیقی سے لطف اندوز ہونے کے لیے لازمی طور پر مذہبیت کا سہارا لینا پڑے گا۔ اس دور میں انبساط و لطف اندوزی سے ہماری محرومی کی وجہ یہی ہے کہ مذہبی یا روحانی اقدار معدوم ہو چکی ہیں۔ تو ایک بار پھر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایچ۔وی۔ روتھ اور اے۔سی۔ وارڈ اپنے اس دعوے میں حق بجانب نہیں ہیں کہ جدید دور تشکیک و تردید اور انکار کا دور ہے کیوں کہ اس میں ہمارا واسطہ قدیم اقدار کی توثیق سے بھی پڑتا ہے اور اس طرح عظیم روحانی حقائق سے پردہ بھی اٹھتا جا رہا ہے۔ اگر انتشار اور بد نظمی ہے تو معاشرے میں ضرور مل جائے گی نہ کہ شاعر اور فنکار کے دماغ میں۔ ہاں معاشرے کا ایک حصہ ہونے کے ناتے اُسے ضرور کسی حد تک اس انتشار کا ذمے دار قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس کے پہلو بہ پہلو شاعر ہی ہے جو کسی نظم و ضبط سے عاری، انتشار زدہ سرمایہ دارانہ معاشرے پر قانون و ضابطے کی حکمرانی قائم کرنا چاہتا ہے کیونکہ یہ ایسا معاشرہ ہے جو اقدار کے احساس سے بھی دست بردار ہو چکا ہے۔ بالفاظ دیگر شاعر اس طرح پرانی اقدار کی

معنویت کو پھر سے تسلیم کروانے کی کوشش کرتا ہے اور ان معنوں میں شاعر کسی پیغمبر
سے کم نہیں جو دنیا کے سامنے اُس کے سیاہ و سفید کو لا رکھتا ہے۔

انیسویں صدی کے ایک فلسفی کے خیال کے مطابق شرکم کردہ راہ خیر ہی
تو ہے۔ مگر قرون وسطی کے مسیحی نظام فکر میں شرک کو واضح طور پر ملموس و محسوس اور
حقیقی منظر کی حیثیت حاصل تھی۔ اور اسی بنا پر انسانی فطرت میں پنہاں عناصر شر
کی تجسیم بھی اکثر کی جاتی تھی۔ اس انداز فکر کی بدولت شرک کو ایک مادی عنصر کے طور
پر محسوس کرنے کی پیغمبرانہ صلاحیت مدت دراز کے بعد ایک بار پھر شاعر کو مل گئی۔

فرد سے بودیہ کا تقاضہ یہ ہے کہ اگر وہ خیر کے اور اک احساس سے قاصر ہو تو
بھی کم از کم شرک کے ہی براہ راست ذاتی تجربے سے گزرے۔ ورنہ جدید انسان گناہ
اور شرک کے وجود کی شناخت سے ہی منحرف ہو جائے گا۔ بودیہ کے خیال میں شر
کی تقلید ہی وہ ذریعہ ہے جو انسان کو موجودہ اخلاقی صورت حال کے احساس و
شعور تک پہنچا سکتا ہے۔ اسی بنیاد پر اُس نے بدی کے پھول میں شر کی تہوں
کو اس طرح کھولا ہے گویا کہ وہ کوئی بہت پرکشش اور بیش قیمت شے ہو غرض کہ شر
کی اتباع وسیلہ اصلاح بٹھری۔

مگر شر کا تعاقب انسان کو اس دنیا میں ہی نہیں بلکہ خود اپنی ذات کے
اندر اور اپنی گناہ آلود روح میں بھی کرتی چاہیے۔ بودیہ خود حد درجہ تنہائی کی زندگی
گزارتا تھا۔ وہ (قرض خواہوں کے خون سے کمرے میں بند ہو جاتا تھا) اور وہ واحد جگہ
جہاں اُس کا رابطہ شر سے ہو سکتا تھا اس کی ذات ہی تھی جس کے اندر وہ ہر لمحہ
جھانکتا رہتا تھا۔ اُس کے لبوں پر یہ التجا ہوتی تھی :

”اے میرے آقا اور معبود مجھے اپنے جسم و روح کی حقیقت پر بلا اکراہ غور
کرنے کی قوت عطا کر۔ یہاں ”بلا اکراہ“ کا لفظ توجہ طلب ہے کیوں کہ اگر غور و خوض
کے عمل میں اکراہ در آئے تو لا تعلقی یا معروضیت جاتی رہے گی اور کوئی بھی دریافت
ممکن نہ ہو پائے گی۔

اگرچہ ٹی۔ ایس۔ ایلٹ نے شاعری میں کئی انقلابی تجربے کیے لیکن ایک تجربیت پسند شاعر کی حیثیت سے وہ ایسا روایت پسند بھی ہے جس نے سترھویں صدی میں انگریزی کی مابعد الطبیعیاتی شاعری کی روایت کو آگے بڑھایا۔ اس اعتبار سے ایلٹ نے بودلیر کی تقلید کی جو خود بھی روایت پرست تھا اور ہر پہلو سے ریسن کا مقلد تھا۔ ایلٹ نے ہماری توجہ اس جانب مبذول کرائی ہے کہ انگریزی شاعری فرانسیسی شاعری سے اس معنی میں مختلف ہے کہ اول الذکر کے ارتقا میں سکوت کے طویل وقفے آتے رہے ہیں ہر چند کہ یہ وقفے سترھویں صدی کی اگلی روایت سے ہی مخصوص ہیں نہ کہ بعد کے زمانے کی روایت سے۔ فرانسیسی شعراء نے کم و بیش ہر عہد میں انسانی روح سے بنیادی سرور کار رکھا ہے۔

بودلیر کا خیال تھا کہ شاعر کو اپنے جذبات و احساسات کو بیان کرنے سے زیادہ انھیں قاری کے ذہن تک حسی پیکروں کے وسیلے سے منتقل کرنا چاہیے۔ اسی خیال کو ذرا ترقی یافتہ شکل میں ایلٹ نے پیش کیا جس نے یہ مشاہدہ کیا کہ حسی پیکروں کی ترمیم کے لیے شاعر ادب یا کسی اور شے کا سہارا نہیں لے گا بلکہ اپنے غیر شعوری ذہن کو رہنا بنائے گا اور یہ شعوری ذہن مثل گرداب کے ہے جس کی گہرائی میں فرد کو اترنا چاہیے۔ بودلیر کے کلام سے مندرجہ ذیل اقتباس جدید شاعری کے مفہوم اور ٹیکنک کو ظاہر کرتا ہے۔ یعنی کہ رومانٹک شعراء تمثیل، تشریح اور آرائش کے لیے پیکروں سے کام لیتے تھے لیکن جدید شعراء کے نزدیک پیکر کا مطلب ہے ایک ثابت و سالم تجربہ :

”او! کس قدر لطیف ہے ایک نقطے کو مرکز نگاہ بنانے اور آسمان اور سمندر کی اتھاہ گہرائیوں میں آنکھیں غرقاب کرنے کا تجربہ افق پر تھر تھراتی ہوئی ننھی سی کشتی جس کی کوتاہ قاصدی اور مہجوری میرے ناقابلِ تلافی وجود سے آنکھیں مل رہی ہے؛ موجوں کا بے کیف نعمت؛ یہ سب یا تو میرے خیالات کے آئینہ دار ہیں یا

میں اُن کا آئینہ ہوں اکیونکہ محویت کی آب و تاب میں انا کو گم ہوتے
 دیر نہیں گھتی (میری طرح یہ بھی سوچتے ہیں مگر موسیقی اور ریختی
 سے ہم آہنگ اور ہر طرح کے ابہام، قیاس آرائی اور تحریف
 سے عاری ہیں۔

رومانوی اور جدید شعراء کے درمیان ایک دوسرا فرق یہ ہے کہ رومانوی
 شاعر کا اولین سروکار خود اپنی شخصیت کے اظہار سے ہے جب کہ موخر الذکر خود کو
 اپنے تجربے اور اشیاء کے ہجوم میں گم کر دینے کا آرزو مند رہتا ہے۔

بودیہ اور نظریۂ وحدت (کرسپائنڈنس)

فطرت ایک ایسا معبد ہے جہاں بعض اوقات زندہ ستروں سے گنجلک الفاظ
 ابھرتے ہیں، جہاں انسان کا سابقہ رموز و علامت کے ایسے جنگل سے پڑتا ہے جن کی
 مانوس نگاہیں اُس کا تعاقب کرتی رہتی ہیں۔ ایسی گہری بازگشت کی طرح جو اُس کے
 کانوں میں کہیں دور سے آتی ہیں:

تاریک اور گہری ہم آہنگی میں
 روشنی اور اُجالے کی طرح وسیع
 گویا جہاں خوشبو، رنگ اور آواز ہمکلام ہوتے ہیں
 یہاں بچوں کے گداز جسم جیسی تروتازہ خوشبوئیں ہیں
 روئی کی طرح نرم اور گلاب کی طرح سرسبز

سطور بالا سے یہ اندازہ قائم کیا جاسکتا ہے کہ حواس کے مظاہر اصل
 جواہر کے محض سائے ہیں جو واحد اور مطلق حقیقت کے اوصاف کی بھی یاد دلاتے ہیں۔
 اس کا مطلب یہ ہوا کہ تمام مظاہر کے درمیان ایک بنیادی وحدت کا رفرما ہے اور
 یہ وحدت سماعت و بصارت جیسے حواس کا بھی خاصہ ہے۔ اس نظریۂ وحدت کے
 مطابق آنکھ سے نظر آنے والے مظاہر کو قوتِ سانس یا لامسہ کے حوالے سے بھی مختلف

صورتوں میں تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ اور اسی لیے بودیلر نے یہ خیال پیش کیا کہ شاعر کو اپنے احساسات کے اظہار یا بیان کے بجائے انہیں حسی پیکروں میں ڈھالنا چاہیے۔ بودیلر کہتا ہے کہ روح کی بعض کیفیتیں جو تقریباً مابعد الطبیعیاتی نوعیت کی ہوتی ہیں خود کو پوری طرح انسانی آنکھ کے سامنے پھیلے ہوئے کسی نہ کسی مختصر ترین منظر کی صورت میں منکشف کرتی ہیں اور پھر یہی منظر اس کیفیت کی علامت بن جاتا ہے۔

یہاں ہم نظریۂ علامت کی ایک نہج سے متعارف ہوتے ہیں۔ علامت نگاری کی دوسری نہج اُس کی نظم ”کرسپا نڈ نسر“ سے سامنے آتی ہے اور یہی نہج ٹی۔ ایس۔ ایلپٹ نے اختیار کی جب تمام مظاہر میں بنیادی وحدت کی کارفرمائی کے نظریے نے اس مفروضے پر کہ یہی وحدت آخری حقیقت یا خدا ہے مذہبی روحانیت سے جلد ہی ہاتھ ملالیا۔ اس اعتبار سے یہ بودیلر ہی تھا جس نے اُس علامتی شاعری کی دو جہتوں کی نشان دہی کی جس کا ارتقاء بعد کے زمانے میں دیگر شعراء کے یہاں ہونا تھا۔ اتنا ہی نہیں بلکہ یہ بھی بودیلر کی ہی منکر تھی کہ اس نے قدرتی انسان کی شکست کے بعد پہلی بار غیر کامل یا اپنے ذہن کی تہوں کو کھنگالنے میں مصروف معصیت کار انسان کا تصور پیش کیا۔ اور اگر ہم یہ کہیں کہ اُس نے ایسے کسی وجود کی دریافت نہیں کی تو بھی اتنا تو یقینی ہے کہ کم از کم اُس نے گناہ اور شر کی ہی دریافت کر لی۔ بودیلر نے دوزخ بلکہ ایک زندہ دوزخ کی بھی دریافت کی اور اُس کی تجسیم اُسے جدید معاشرے میں ہوتی نظر آئی۔ اُس کے نزدیک دوزخ دو طرح کے ہیں: ایک وہ جہاں انسانی حواس تمام اخلاقی پابندیوں اور ذمے داریوں سے آزاد ہو جاتے ہیں۔ دوم کیسے وہ ایک عقیدے کی رو سے (اور بعض دیگر اہم عقائد کے مطابق بھی) حواس کا بے جا استعمال بذاتِ خود گناہ کے ہی درجے میں شمار کیا جائے گا۔ جب کوئی شخص قریب لڑکھوٹا ہے تو اس کی آنکھ، ناک، ہونٹ وغیرہ پر مقدس تیل کا لیپ کر دیا جاتا ہے۔ (یہی عمل پیدائش کے وقت بھی ہوتا ہے) اور اس انداز میں پہلا جہنم یعنی تمام استدار

سے دست برداری دوسرے جہنم کی طرف لے جاتا ہے۔

بیزاری کا دوزخ

دانتے کے خیال کے مطابق ارذل ترین گناہگار وہ لوگ ہیں جو کسی قسم کی اقدار میں یقین نہیں رکھتے لیکن کسی گناہ کے ارتکاب سے خائف بھی رہتے ہیں۔ انھیں دوزخ بھی قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے اور وہ بخشش سے مایوس بیزاری کے دوزخ میں انتظار کی طویل ساعتیں کاٹتے رہتے ہیں کیوں کہ ان سے کوئی گناہ سرزد ہوا نہیں رہتا۔ بودیہ کا بھی یہی عقیدہ تھا کہ ارتکاب گناہ کی صلاحیت سے محرومی انسانی وقار کی آخری علامت سے محرومی کے مترادف ہے۔ اگر کوئی شخص دل نہیں بن سکتا تو نہ ہی لیکن وہ گناہگار تو بن سکتا ہے۔ ”شور گناہ“ (ایورنس آف اول) میں بودیہ رقمطراز ہے :

”کینگی ہمیشہ ناقابل معافی ہوتی ہے مگر یہ جاننے کے لیے بھی اپنی جگہ بعض صلاحیتیں درکار ہیں کہ کوئی شخص کینہ سے اور سب سے زیادہ ناقابل تلافی بُرائی یہ ہے کہ کوئی شخص گناہ کا ارتکاب کرے یہ جاننے بغیر کہ وہ گناہ ہے۔“

اس لیے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ بھی اسی خیال کا حامل ہے کہ ارتکاب گناہ اخلاقی اعتبار سے کچھ نہ کرنے سے کہیں برتر ہے۔ اگر جدید معاشرے کو کسی اخلاقی قدر کی دریافت مقصود ہے تو شرکی حقیقت کے اندر جھانکنا ہوگا۔

جدید ناول نگار اپنے قلم سے مختلف انداز کے دوزخ تخلیق کر رہے ہیں۔ ایلیٹ نے دوزخ تعمیر کرنے کا فن بودیہ سے سیکھا ہے۔ دانتے کے بعد یورپی ادب اس دوزخ سے پہلی بار متعارف ہوا۔ جدید شہر کے خیال تک رسائی دراصل جدید معاشرے کی زندگی کے مفہوم تک رسائی کی کوشش کی غمازی کرتی ہے۔ اگر ہم مختلف ادوار کی شاعری کا بغور جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ دوزخ و زندگی میں استعمال ہونے

والی چند اشیاء کا ہی نام ان میں لیا گیا ہے۔ معمولی اشیاء کو کوئی شعری اہمیت حاصل نہیں ہونے پائی۔ یہ بات درست ہے کہ عظیم شاعری میں بعض ایسی چیزوں کا ذکر آیا ہے لیکن ان سے تخلیقی عمل میں بروئے کار آنے والے جن اوزاروں کی نشان دہی ہوتی ہے، ان میں سے ایک ہل بھی ہے۔ مگر جدید عہد کے آغاز سے بعض اب بھی تک نامعلوم اور عجیب آلات و اوزار معرض وجود میں آئے ہیں جو شاید ہی کسی تخلیقی یا پیداواری مصرف میں لیے جاتے ہوں بلکہ ان کا استعمال بیشتر تخریبی مقاصد میں ہی ہوتا ہے۔ اب جدید شاعر کے پیش نظر جو فرائض ہیں وہ ہیں ایسی اشیاء کو اپنے شعور و تخیل میں سمونا اور دوسرے یہ کہ انہیں انسانی صفات کے آئینے میں دکھنا۔ جہاں تک انگریزی شاعری کا سوال ہے اس میں جدید شہر کو شعور و تخیل میں سمونے کا تجربہ سب سے پہلے ٹی۔ ایس۔ ایلٹ نے کیا۔ بودیلر کے بعد کے زمانے کی شاعری میں شہر کو واضح طور پر موضوع بنایا گیا ہے۔

ٹی۔ ایس۔ ایلٹ اپنے دوزخ کی تخلیق میں رنگ و آواز اور پیکر اور ایک جدید شہر کے مظاہر بھی سے کام لیتا ہے۔ شاعری میں معمولی درجے کی اشیاء کو برتنے کا ہنر اس نے لا فورج سے سیکھا تھا اگرچہ اس طرز کا موجد بودیلر ہے۔ جدید شاعری کو ایک اور گراں بہا عطیہ جو بودیلر کی طرف سے ملا وہ ہے خواب اور حقیقت کو پہلو بہ پہلو رکھنے کا رویہ۔ جیرالڈ ڈی زوال نے ابتداءً Rave یعنی خواب، التباس یا دہم کا تصور دیا تھا جسے بودیلر نے ترقی دی۔ اصل خواب اور تجزیے کے بغیر چھوڑ دیے گئے۔ نقش کے مقابلے میں وضاحتی اور مثبت آرٹ شرک کے مترادف ہے۔ یہاں تمام اشیاء خود مکتفی صراحت اور ہم آہنگی کے لطیف ابہام کی حامل ہیں۔

اور یہیں سے ہمیں جدید شاعری کی بنیاد بھی فراہم ہو جاتی ہے۔ فطری اور سیاسی انسان کی ناکامی کا علم، نامکمل یا گناہگار انسان کی دریافت، ہیزاری کے سنگین ترین گناہ ہونے کا انکشاف، اخلاقی اقدار کے قیام کے لیے خود فرد کے ذہن میں پنہاں معصیت کی پردہ کشائی کا لزوم ایسے خیالات ہیں جو ایلٹ نے تاثر بودیلر

سے ہی اخذ کیے ہیں۔

ریں بو کا تصور و وزخ (ایک موسم و وزخ کا)

دلیاں اور بود لیر و دونوں ہی محبت، سخاوت اور انسانی ہمدردی کی مسمی اقدار کے احیاء کی کوشش کر رہے تھے۔ یہی بات ریں بو کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ اس کی ایک نظم میں ایسے دو لڑکوں کا ذکر ہے جن کا واسطہ ایک نان بان سے پڑتا ہے۔ اس کے ہاتھوں روٹی بننے کا عمل ان بچوں کے لیے دنیا کا حیرتناک ترین منظر ہے۔ اسی طرح ایک اور مقام پر اُس نے ایک مجوزاب معصوم بچی کی تصویر پیش کی ہے جو دو فرشتوں کو اپنے سر کی جوئیں نکالتے ہوئے دیکھتی ہے۔ اپنی عمر اور احساس کے مطابق اُس کے ساتھ کسی کا شفیق ترین سلوک یہی تھا جس کا وہ تصور پیش کر سکتی۔

ورلین (۱۸۴۲-۱۸۹۶) کے شری منصوبے کے نکات یہ تھے:

(۱) شاعری واقعات کا بیان اور وضاحت نہیں ہونی چاہیے۔ یہ اسی تاثیر کی متقاضی ہے جو موسیقی میں ملتی ہے۔ اس میں تخلیق کی گئی تھیں ایسی نہ ہوں جو فی الفور مفہوم و خیال کے قالب میں لائی جاسکیں۔ بلکہ موسیقی کی مانند سمجھنے سے پہلے ہی اس سے ہمارے احساسات متاثر ہو جائیں۔ اس خیال سے سب سے پہلے والٹر پیٹر نے روشناس کرایا جب اُس نے کہا تھا کہ "تماثر آرٹ اپنی ارنج شکل میں موسیقی سے جاملتا ہے۔"

(۲) نظم نگاری کا کوئی ایک مسلسل انداز نہیں بلکہ متنوع ہونا چاہیے۔ ایسا انداز جو موقع و محل سے مناسبت رکھتا ہو۔

(۳) ایسا نہ ہو کہ شاعر اپنے الفاظ کے انتخاب کے معاملے میں کسی روایت کے آگے سرنگوں نہیں ہو جائے۔ ضروری ہے کہ وہ عام زبان میں شامل متروک الفاظ کو خارج کر دے اور ہاں الفاظ کو باہم ملانے میں غیر معمولی ترکیب استعمال کی جائیں جو پہلے تجربے میں نہ آئی ہوں۔

(۴) شاعری ایسی ہو جس سے کسی واضح یا سمجھی نہیں بلکہ پیچیدہ اور مبہم تجربے کا اظہار ہو۔ یہ وضاحت و ابہام کے امتزاج کا نمونہ ہو۔

خیال و احساس کے مختلف رنگ باہم دگر مل جائیں۔ اس میں لغات کی بالکل نہ ہو۔ فصاحت کی گردن مروڑ دی جائے۔ ورلین نے اسی نکتے کے پیش نظر بیانیہ اور توضیحی شاعری کو ادب محض کا نام دیا ہے اور انھیں آرٹ یا موسیقی جیسے فنون کے زمرے میں شامل نہیں کیا ہے۔ ورلین نے ایلٹ کو تو نہیں ہاں میٹس کو کسی حد تک ضرورتاً اثر کیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ایلٹ کا تعلق بودیہ اور ریں بو کی قائم کردہ روایت سے ہے نہ کہ ورلین کے تصورات سے۔ ورلین کی طرح رمباڈ کی بھی اپنے فن میں دہرے سردکار کا ثبوت دیا ہے یعنی (۱) احسن لاتی اور مذہبی مسائل اور (۲) اظہار کا مسئلہ اور بنیادی طور پر یہ دونوں ایک ہی حقیقت کی منظر ہیں۔ ریں بو کے نظریہ شعر کو مختصراً حسب ذیل تین نکات میں بیان کیا جاسکتا ہے:

(۱) شاعر کو علم و کشف کا حامل ہونا چاہیے جس کی بصیرت کی رسائی جنت و دوزخ کے نظاروں تک بھی ہو سکے۔

(۲) شاعر کی اسی بصیرت صلاحیت کو دنیا کی فلاح و بہبود کے لیے بروئے کار لایا جانا چاہیے۔

(۳) حواس کی یک سمتی کو دیدہ و دانستہ بے سمتی سے ہمکنار کرنا چاہیے۔ یہ کہتے ہوئے افلاطون نظریہ عمل نظر نہیں ہے۔ حواس کے تمام مظاہر میں داخل ربط و وحدت کا مطلب یہی ہے کہ ایک حس سے تعلق رکھنے والے منظر کو دوسرے کسی منظر میں باسانی منتقل کیا جاسکتا ہے۔ بات یوں ہے کہ ریں بو کا منشائے انسانی ذہن میں تشبیہ و اختلاق کی ایسی کیفیت کی شعوری تخلیق ہے جس کے زیر اثر مختلف حواس ایک دوسرے میں خلط ملط ہو جائیں کہ انھیں الگ الگ کرنا مشکل ہو۔ ریں بو کے یہاں ابہام کا ایک مخصوص تصور ہے جس کی رو سے ابہام بذاتِ خود اپنے اندر وضوح کے عناصر رکھتا ہے جس کی مثال

ذیل کی سطور ہیں :

میں نے خاموشیوں کو الفاظ کی صورت دی

میں نے جو سچ تھا وہ رقم کر دیا

میں ناقابلِ اظہار باتوں کو بھی قیدِ تحریر میں لایا

میں نے جنوں خیزیوں کی پرواز کو روک دیا

انسانی ذہن کی عقدہ کشائی اور اُس کی تعظیم کے باب میں ریں بو کا خیال

ہے کہ یہ عمل ذہن کی تمام کیفیت کے دوران نہیں بلکہ جذباتی ہیجان کی حالت میں انجام

پانا چاہیے۔

بودیر کا دوزخ و اماندگی اور بے کیفی سے عبارت ہے تو دوسری طرف ریں بو کے

تصور دوزخ پر ہر طرح کی اخلاقیات سے بے نیاز جو اس کی حکمرانی ہے۔ اگر چہ ٹی۔ ایس۔

ایلیٹ نے بھی دامنِ دُک کے عنصر کو اپنے تصور دوزخ میں جگہ دی ہے لیکن وہ کم و

بیش ریں بو کے تصور سے ماثل ہی ہے اور یہ دوزخ دونوں کے نزدیک گناہوں کا

دہکتا ہوا الاؤ ہے۔ بودیر کی فکر کا حاصل یہی ہے کہ انسان کی معصیت کاری کا اُسے

ادراک ہو گیا تھا۔ ریں بو نے اس حقیقت تک رسائی حاصل کی کہ انسان کی معصیت کاری

کا علاج کسی تصور خیر اور جو دنیا میں ہے جس پر نہ صرف فرد بلکہ پورے معاشرے

کو عمل پیرا ہونا چاہیے :

اگر میری یادداشت خطا نہیں کر رہی ہے

تو کبھی میری زندگی سب کو صلائے عام دیتی تھی

جہاں صہب ہی صہب کی روانی تھی

ایک شام میں نے حُسن کو اپنے زانو پر فردکش کیا

پراس میں بھی مجھے تلخی ہی ملی اور آخر اُس پر لعنت بھیجی

میں نے انصاف کے مقابل خود کو لیس کیا

اور نماز چھوڑ کر بھاگ نکلا

اے بد رو تو! میرے دامن میں تمھارے لیے
افلاس و نفرت کے سوا کچھ بھی نہیں۔

ایک اور اقتباس اس طرح ہے:

میں نے اپنے ذہن کو انسانی آرزوؤں سے پاک کرنے کی ہر تدبیر
کی ہر خوشی سے بے گانہ ہونے کے لیے میں نے اُس پر خونخوار درندہ
کی طرح جست لگان مگر بد قسمتی کے آگے مجھے سر بہ زانو ہونا پڑا۔

ان سطور میں ہمیں مثبت اقدار پر تاکید صاف دکھائی دیتی ہے جس سے
وارڈ اور روتھ نے صرف نظر کیا تھا۔ یہ وہی شاعری ہے جس کے جلو میں ٹی۔ ایس۔
ایلیٹ کے ذہن کی نشوونما ہوئی تھی۔

ریں بو کو اس بات پر اصرار تھا کہ تاریخ کے ہر عہد میں انسانی تجربات میں
یکسانیت رہتی چلی آئی ہے۔ اس لیے وہ تمام انسانی تجربات اکٹھا لینے کے لیے
مضطرب رہتا تھا۔ ایلیٹ کا سابقہ چونکہ اس وقت تک بودیہ سے نہیں پڑا تھا اس
لیے یہ واضح ہے کہ اُس نے جذباتی ایجان اور حیوانی زبان کے تلازمے وغیرہ کے عناصر
ریں بو سے لیے جو ایک جگہ کہتا ہے :

میں کس سے اپنی زندگی کا صلہ چاہوں
میں کس درندے کی پرستش کروں
یہ کس مقدس شبیہ پر حملہ ہوا ہے
میں کون سے دل توڑوں
وہ کیسے جھوٹ ہیں جنہیں میں چھپائے رکھوں
میں کس خون کو روزوں

بودیہ کی نظم "اجنسی" میں ہم نے دیکھا تھا کہ وہ اس کے دل میں ماں باپ بھائی
بہن کسی کے لیے کوئی محبت کا جذبہ نہیں ہے۔ لیکن اس کے بارے میں برعکس صورتحال
بھی یحساں طور پر سمجھ ہو سکتی ہے۔ کیوں کہ اُس نے اقدار کے درمیان کوئی خط نہ صل

نہیں کیجنا ہے اور اس اعتبار سے ہر شے سے یکساں محبت و تعلق ممکن ہے۔ کوئی شخص اپنی قیمت کسی خریدار یا نیلامی بولی بولنے والے سے لگا سکتا ہے، کسی درندے پر جھپٹ سکتا ہے اور کسی مذہب پر حملہ آور ہو سکتا ہے۔ اس طرح کہ کسی ترجیح یا ناپسندیدگی کی گنجائش نہ پھوڑے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلٹ کا کہنا ہے کہ بُرائی اور بدی میں بسیط فرق ہے۔ بُرائی محض ذوقِ سلیم، جمالیاتی حس اور سلیقہ مندی کے ضوابط و معایر کی خلاف ورزی ہے جب کہ بدی کہیں زیادہ بنیادی اور سنگین نوعیت کا عمل ہے اور خود انسان کی فطرت کے خلاف کیا گیا ایک گناہ ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلٹ نے یہ نتیجہ نکالا کہ ریں بو، کونا رڈ، ہنری جیمس اور ہاتھورن سبھی کے یہاں بدی کا ادراک پایا جاتا ہے۔ اور یہ کہ اذیت کو شے کے ضابطے (بدی کی دریافت) کی پابندی اخلاقیات اور مذہب کی جستجو کے سفر میں ایک ناگزیر منزل ہے۔ ریں بو اور بودلیر دونوں شاعروں نے اقدار کی تلاش میں اس ضابطے کو بخوشی قبول کیا تھا۔ ریں بو کے مطابق جدید سائنس کے کمالات و ترقیات تماشہ گرمی سے زیادہ کچھ بھی نہیں کیونکہ روحانی زندگی سے اُن کا دور کا بھی واسطہ نہیں ہے (اور یہ کمالات ڈاکٹر فاسٹس کی کرب باز یوں کی طرح ہیں) وہ آتش دوزخ کا اس لیے خیر مقدم کرتا ہے کہ کیونکہ بدی کا علم اخلاقیات کی دریافت کے لیے ضروری ہے اور یہی آگ انسان کو اُس کے گناہوں سے پاک کرے گی۔ آخر وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ سائنس میں معلومات کی بھرمار تو ہے لیکن اس سے علم تک رسائی نہیں ہوتی۔ (سائنس کی علم سے تہی دہنی کو ایلٹ نے موت کی ایسی خیالی مملکت سے تعبیر کیا جو بینائی سے محروم ہو)۔

ٹی۔ ایس۔ ایلٹ نہ تو اذیت کو شے سے گریزاں ہے اور نہ ہی اُس سے بالاتر ہونا چاہتا ہے بلکہ ایک ضابطے کی حیثیت سے اُسے تسلیم کرتا ہے لیکن شلی کے برعکس اُسے احساس بھی ہے کہ ہیں اذیت جبراً برداشت کرنی چاہیے اور یہ ہمیں کسی نتیجے تک نہیں پہنچا سکتی۔ اور یہ کہ اذیت کو شے کو کسی اخلاقی یا مذہبی ضابطے یا فلسفیانہ نظام سے مربوط ہونا چاہیے اور اس کا اطلاق معاشرے کے افراد اپنے اوپر برضا و رغبت

کریں کہ تامل و اکراہ کے ساتھ۔ ایلٹ نے دانتے کی ان سطور کو نقل کیا ہے کہ "اور اسی لیے میں تجھ سے التجا کرتا ہوں اُس نیکی کا واسطہ دے کر جو تجھے بلند ترین ذیئہ تک لے جانے والی ہے۔ دریں اثنا زرا میرے درد کا بھی خیال رکھنا۔ پھر اُس نے اُس آگ میں جھلاہنگ لگا دی جو اُس کی اصلاح کرتی ہے۔ ا یہ جلد ارنوٹ ڈوینیل کی زبان سے ادا ہوتا ہے) دوزخ کی آگ سے اس کے ممکن سخت برہم ہیں کیونکہ یہ انسانوں کو صرف سزا دیتی ہے۔ لیکن عالم برزخ میں رکھے گئے لوگ برضا و رغبت ہر اذیت کو گلے لگا لیتے ہیں کیوں کہ وہ اُن کے تمام گناہوں کو دھو ڈالے گی۔ یہاں یہ کہ کہ آتش جنت بھی جو دراصل نور الہی ہے کسی قدر درد کا باعث بنتی ہے لیکن یہ درد سرشاری کا نتیجہ ہے اذیت کا نہیں۔ اس طرح ٹی۔ ایس۔ ایلٹ نے عموماً اذیت کی دو اقسام کو ایک دوسرے سے متاثر دنیا یاں رکھا ہے (۱) روحانی اور غیر منفعت بخش اور (۲) وہ اذیت جو آخرش خدا تک پہنچاتی ہے۔

ادب کی تخلیق میں اذیت کوشی کے مقام کا جائزہ لیں تو سب سے پہلے ڈبلیو۔ بی۔ بیش پر نظر جاتی ہے جس نے کہا تھا کہ "جب تک ہم میں زندگی کا المیاتی احساس نہ پیدا ہو جائے ہم زندہ رہنے کے عمل کا آغاز ہی نہیں کر سکتے۔" اس طرح اُس کا یہ قول بھی قابلِ توجہ ہے کہ "جب ہم دوسروں سے لڑتے جھگڑاتے ہیں تو اُس سے لفاظی جنم لیتی ہے اور جب خود سے اُلجھتے ہیں تو شاعری کو وجود بخشتے ہیں۔"

شاعری کی تخلیق اذیت کوشی کے ضابطے کو بخوشی تسلیم کرنے کے بعد ہی ممکن ہے۔ اذیت کوشی کی مختلف اقسام ہیں جس کی وضاحت The Passions of Christ سے ہوتی ہے۔ ان میں پہلی جہان اذیت کوشی ہے (عیسیٰ مسیح قید کے دوران بخوشی فاقہ کشی کرتے ہیں اور صرف ایمان کی قوت سے ہر شے کا مقابلہ کرتے ہیں۔ دوسری وہ اذیت ہے جو انسانی رشتوں کی نا اعتباریت سے وجود میں آتی ہے۔ حضرت عیسیٰؑ اس بات سے باخبر ہیں کہ حوارین اُن کے اعتماد کو ٹھیس پہنچانے والے ہیں) تیسری اذیت کا سبب ایک نئے پیغام کو پیش کرنے والے شخص کے ساتھ

انسانوں کا ناروا سلوک ہے (کانتوں کا ایک تاج حضرت عیسیٰؑ کے سر رکھ کر اُن کے پیغام کا تسخر اڑایا جاتا ہے)۔ چوتھی اذیت انسانی ذہن میں پلنے والا تصادم ہے (اور جس کا سبب مسیحی سیاق میں حضرت عیسیٰؑ کے مصلوب کے جانے پر یہودیوں یعنی خود اُن کی اُمّت کا اصرار ہے۔ وہ اس اُمّت کے لیے ایک پیغام لے کر آئے اور اُسی نے اُن کے ساتھ بدسلوکی کی۔ اے میرے لوگو! آخر میں نے تمہارے ساتھ کون سی بُرائی کی ہے)۔ پانچویں اذیت ہے تشکیک اور نا اُمیدی کی۔ حضرت عیسیٰؑ کو خود شک ہونے لگتا ہے کہ وہ خدا کے پیغمبر ہیں بھی کہ نہیں۔ یا خدا! یا خدا! تو نے مجھے کس شے سے محروم کر دیا ہے۔ یہ اذیت اور دکھ ہی تو ہے جو ہمیشہ قیمت ہے اور جو انسانیت کو بدلتی ہے۔

ایلیٹ اکثر ہمیشہ کسی ایسے تجربے کا حوالہ دیتا ہے جس کا ذکر اس سے پہلے بودیہ یا ریں بودیہ اور شاعر کرچکا ہو۔ ایک جگہ اُس نے لکھا ہے کہ بسا اوقات میرے تجربات وہی ہوتے ہیں جو میرے مطالعے میں آچکے ہوں۔ رومانوی حرا کو سمجھنے کے لیے ہمیں اُن کی زندگی اور ذاتی تجربات کے بارے میں جاننا ہوگا۔ اسی طرح ایلیٹ کی تفہیم کی غرض سے اُن ادیبوں کو پڑھنا ہوگا جن کا مطالعہ ایلیٹ نے کیا تھا۔ ایلیٹ کے خیال کے مطابق اذیت کوشی اُس وقت تک ادھوری ہی سمجھی جائے گی جب تک کوئی مذہبی تجربہ اُسے درجہ کمال کو نہ پہنچائے۔ مثال کے طور پر شیلی کی اذیت کوشی روحانی اصطلاح میں کسی زمرے میں نہیں رکھی جاسکتی اور اسی لیے اُس کی کوئی معنویت بھی نہیں تھی۔

اذیت کوشی کے اس پس منظر میں اگر ہم بودیہ ریں بودیہ اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے تصور دوزخ کا جائزہ لیں تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ اول الذکر نے اپنے تخیل کی مدد سے ایک ایسے دوزخ کا ادراک کیا تھا جس میں یہ پورا مہد جل رہا ہے اور اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ اور یہ بات بھی ہے کہ بودیہ کسی پائدار اور مثبت فلسفہ حیات کی روشنی میں نہ تو اس دوزخ کی وضاحت کر سکتا ہے اور نہ ہی اس کا سرا کسی مذہب سے

جوڑنے پر قادر ہے۔ بودیلر کے برعکس ریں بو کے احساس کی رسائی اس حد تک ہو گئی تھی کہ یہ دوزخ کا ایک سیسی یعنی مذہبی تصور ہے جس کی تخلیق ہمارے معصیت کا حواس نے کی ہے اور اس دوزخ سے نجات کا اگر کوئی راستہ ہے تو سیسی نظام عقائد میں پناہ جوئی ہے۔ اس عقیدے سے مربوط اُس نے دو لازمی صفات کی بھی دریافت کی۔ ایک ہے انکساری اور دوسری سخاوت دنیاوی۔ "میں مستور ہوں اور غیر مستور بھی" (مستور ہوں عقلیت، سائنس اور جدید ترقیات کی وجہ سے اور غیر مستور ہوں یعنی اب بھی اذیت اور شاید عفو و کرم کی زد پر ہوں)۔ حضرت عیسیٰ ہمہ وقت انسان کی شفاعت اور توبہ کی قبولیت کے لیے تیار رہتے ہیں خواہ وہ کتنا ہی گنہگار کیوں نہ ہو۔ لیکن ان تمام باتوں کے باوجود یہ یقین کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا کہ ریں بو خود کسی مذہبی تجربے سے گزرا تھا۔ ایک طرف بودیلر اور ریں بو ہیں اور دوسری طرف ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ جس کے یہاں مذہبی تجربات کی بہتات ہے۔ بودیلر نے دوزخ کے وجود کی دریافت کی، ریں بو کو یہ ادراک ہوا کہ یہ دوزخ کس طرح کا تھا، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اس دوزخ سے نجات کا راستہ تلاش کیا اور نجات کا ذریعہ بتاتا ہے وہ اس آگ کو جو انسان کا تزکیہ کرتی ہے یا اس کے گناہوں کو دھوئی ہے۔ غین آغاز سے ہی وہ انکساری اور خود پسندی پر اصرار کرتا ہے۔ ہمارے عہد میں تاریخ اور عمرانیات کے مطالعے سے جدید انسان کو یہ احساس ہونے لگا ہے کہ سارے واقعات ایک ہی وقت میں ہوئے ہیں۔ ایلیٹ اور جیس جوائس کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے تمام تجربات کی یکسانیت کے بیان پر قدرت حاصل کر لی۔

بدہیئت اور کثیف اشیاء سے اُنیست اور اُن کی طرف کشش کا عنصر بھی ایلیٹ کے یہاں بودیلر سے آیا ہے۔ ریں بو ایک جگہ یہ اعتراف کر کے کہ "میں بازاری دوافرڈش، اگر آرٹسٹ اور نقاش سب کچھ ہوں" اس طرف اشارہ کیا ہے کہ جدید شاعر ساج میں اپنے کردار عمل کی نوعیت سے آگاہ نہیں ہے۔ ساج سے اُس کا انواج اذیت کوش کی مزید ایک شکل ہے جس سے وہ گزرتا ہے۔ اگر کوئی جدید شاعر سفر سے

اور بھاڑ کی طرح معاشرے کی تفریح طبع کا سامان فراہم کرنے لگے تو اُسے اپنی قسمت پر شکر کرنا چاہیے۔ سترھویں صدی میں کوپرنیکس اور کپلر کی دریافتوں نے پہلی بار انسانی تاریخ کو گہرے صدمے سے دوچار کیا تھا۔ ان دریافتوں نے انسانی فکر کا رخ ہی موڑ کر رکھ دیا۔ دوسرا صدمہ انسانیت کو انیسویں صدی میں ڈارون کے نظریہ ارتقاء نے پہنچایا جس کی رو سے آدمی کسی وقت جنت میں مقیم مخلوق کی نسل سے نہیں ہے بلکہ بندر کی ارتقائی شکل ہے اور پھر تیسرا دھچکا ڈرے کی تقسیم کے نظریے نے لگایا۔ آج ہم نہ صرف یہ کہ معاشرے میں فن کار کے مقام کے بارے میں شکوک و تذبذب کا شکار ہیں بلکہ کائنات میں خود انسان کے مقام کا تعین کرنے سے قاصر ہیں۔ کیا انسان اتنا بے وقعت ہے کہ اُسے صرف مسخرا کہنے ہی پر اکتفا کیا جائے یا اتنا عظیم ہے کہ اُسے مقدس ہتھمہ انجام دینے والے یوحنا کی جگہ پر بٹھایا جائے۔ ایلیٹ کی نظم ”پروفراک“ میں یسوع مسیح اور مسخرہ ایک دوسرے کی شکلیں بدل بدل کر سامنے آتے ہیں۔ انسان بعض دفعہ خود اپنے بارے میں سوچتا کہ وہ مسیح اور بے وقعت ہے اور کبھی اپنے آپ کو بہت اہم تصور کرنے لگتا ہے اور اسی ذہنی کیفیت کا اظہار ”ایکو ہومو“ (انسان دیکھو) کے فقرے میں مقصود ہے۔ انسان سے کوئی بھی مفہوم مراد لیا جاسکتا ہے۔ اُسے خبیث بھی سمجھا جاسکتا ہے اور احمق بھی، اُسے لفظ کا بھی کہا جاسکتا ہے اور نباتات دہندہ بھی۔ انسان کے ان مختلف پہلوؤں پر جدید شاعر غور و فکر کرتا ہے۔ مسخرے کا تلامذہ ان مختلف پہلوؤں کے درمیان ارتباط کا وسیلہ بنتا ہے۔ ابتدا تو ہوتی تھی معاشرے سے باہر نکالے گئے شاعر کی تصویر سے اور یہی تصویر جب اور واضح ہوتی ہے تو شاعر کی جگہ آج کا انسان لے لیتا ہے یہاں تک کہ پھر انسان کی جگہ پر ہم خود عینٹی کو دیکھتے ہیں۔ بیسویں صدی کے ذہن کی تشکیک کی سطح کم و بیش عینٹی کی تشکیک جیسی ہی ہے انھیں بھی شکوک کے لمحات کا تجربہ اُس وقت ہوا تھا جب اُن کے ذہن میں یہ خیال آیا کہ شاید وہ اللہ کے منتخب بندے ہیں ہی نہیں۔ اور پھر دوسرے لمحے میں وہ خود ہی کہتے ہیں کہ آسمان و زمین فنا ہو جائیں گے۔

لیکن میرے الفاظ باقی رہیں گے۔ تاہم یہ بات ذہن نشین رہے کہ تمام مثبت اقدار کا سرچشمہ شک ہی کو قرار دیا جانا چاہیے۔ جدید انسان کی تشکیک اور تساؤل پسندی مثبت اقدار کی تعمیر میں بنیاد کی حیثیت رکھتی ہے۔ عیسائی نے کسی اُمید اور لالچ کے بغیر سولی پر چڑھنا منظور کر لیا۔ ایلیٹ بھی اپنی روح کو اُمید اور لالچ سے مبرا رہنے کی تلقین کرتا ہے کیونکہ یہ غلط اشیاء کی اُمید یا طمع بھی ہو سکتی ہے۔ ریں بو کے بعد لافورج اور کوریر آتے ہیں اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی ٹیکنک انہی سے مستعار ہے۔ اس ٹیکنک کے اجزاء ترکیبی ہیں (۱) عام بول چال کا لہجہ (۲) سلجھا ہوا طنز بلیغ (۳) ڈرامائی یا داخلی ہمکلامی (۴) جدید شہری لوازم کو شہری قالب میں ڈھاننا (یہ وصف لافورج سے آیا ہے) اور (۵) درد مندی اور فیاضی کے جذبات کا احیاء (یہ اثر کوریر کا ہے)۔ ■■

رومان پرستی اور علامتیت

رومانی تحریک اٹھارہویں صدی کے ربع آخر میں جرمنی میں شروع ہو کر اس صدی کے اختتام تک انگلینڈ پہنچی اور اسے یہاں لانے میں کسی حد تک "ہارن اولوں" کا ہاتھ تھا۔ ۱۸۳۰ء تک شیلی کے باہم عروج پر پہنچنے کے ساتھ اس تحریک کی پہلی لہر تہ نشین ہو چکی تھی۔ اس وقت تک فرانس ایک نئی کلاسیکی تحریک میں مصروف تھا۔ (یہ تصور کیا جا رہا تھا کہ اس زمانے میں جس طرز کی حکومت کا قیام زیر عمل تھا وہ یونان اور روم کے نمونے پر تھا)۔ یہی وجہ ہے کہ فرانس میں رومانیت کے قدم تاخیر سے پڑے یعنی ۱۸۲۰ء میں جب جرمنی اور انگلینڈ دونوں ملکوں میں اس کی شہرت مانند پڑنے لگی تھی۔ ۱۸۴۰ء سے خصوصاً ناول نگاری میں ایک ردِ عمل کے خدوخال ابھرے اور اس ضمن میں استاں وال اور بالزک کے ناولات بل ذکر ہیں۔

فرانس میں رومانی تحریک کے عروج کے زمانے میں جس ادیب نے خاصی شہرت حاصل کی وہ ہے استاں وال، اُس کا شمار رومانی تحریک کے مخالفین میں ہوتا ہے۔ اُس نے موضوعی طرز فکر اور انسانی تجربات کو جذبات کی مینکے دیکھنے

کو حد درجہ ناپسندیدہ رویہ قرار دیا ہے۔ درحقیقت اُس کا منشا یہ تھا کہ ادیب نہ صرف انسانی جذبات بلکہ اپنے ہم عصر معاشرے کا بھی تجزیہ و تحلیل کرے۔ جذباتی زبان اور طرز اظہار کی شدید مخالفت کرتے ہوئے اس نے اپنے بیان و زبان کی بنیاد نیچولین اصول قانون پر رکھی یعنی یہ کہ قطعیت اور معروضیت اُس کی شان امتیاز ہوں۔ انگریزی حقیقت پسندی اور فرانسیسی حقیقت پسندی کے درمیان بھی وسیع فرق ہے۔ ڈکنس اپنی حقیقت پسندی کی دریافت شعور کے سہارے کرتا ہے اور اس طرح وہ جن تجربات سے گزر چکا ہوتا ہے اُنہی کو اپنے قارئین تک پہنچانے کی کوشش کرتا ہے یا پھر وہ اٹھارہویں صدی کے ناول نگاروں کی تقلید کرتا ہے۔ اس کی حقیقت پسندی کسی مخصوص نظریے کی تابع نہیں لیکن دوسری جانب فرانسیسی حقیقت پسندی کا مزاج تحلیلی ہے اور بڑی حد تک نظریہ فن کی طرف مائل ہے۔

بالزک کے مطابق شاعر ناول نگار کا ذہنی سرود کار معاشرے اور اُس میں واضح ہونے والی تبدیلیوں سے رہنا چاہیے نہ کہ کسی فرد کے ذاتی تجربات سے۔ اُس کا طرز فکر معروضی، تجزیاتی اور سائنٹیفک ہوتا چاہیے۔ ان نکات کے پیش نظر بالزک نے منتشر تجربات پر مبنی ناولوں کے بجائے "دی ہیومن کامیڈی" کے عنوان کے تحت قیس یا چالیس باہم مربوط ناولوں کا ایسا پورا سلسلہ تحریر کرنے کی تجویز رکھی جس سے تمام نسل انسانی کی نمائندگی ہو سکے۔ اور یہ کہ ناولوں کا سلسلہ پیرس کی زندگی اور وہی زندگی جیسے ذیلی ابواب میں منقسم ہو۔ تافونی اور منضبط زبان کے استعمال پر استال وال کے اصرار کی بنا پر بالزک نے اُسے معاشرے کے سکرٹری جنرل کا خطاب دیا جو اپنے آقا یعنی معاشرے سے کسی اسٹینو گرافر کی مانند نوٹس لیتا رہتا ہے اور معروضی انداز میں بعض سماجی مظاہر کی کیفیت بیان کرتا رہتا ہے۔ بالزک کے بعد غلابیر اس سے بھی ایک قدم آگے نظر آتا ہے جس نے یہ نیا خیال پیش کیا کہ ناول نگار کو اپنے کردار کا مطالعہ اُسی طرح کرنا چاہیے جیسے کوئی ماہر طبیب انسانی اعضا کی ساخت کی تشریح کرتا ہے۔ اس کے اسلوب نگارش کے باب میں یہ بات قابل

ذکر ہے کہ فلا بیر ہی مشہور فقرے "دی ایکزیکٹ ورڈ" کا موجد ہے۔

زبان کے تئیں اُن کے رویے مختلف تھے۔ رومانی حقیقت پسندوں کی مہم اور دھندلی زبان کے برعکس ان کلاسیکی حقیقت پسندوں کی زبان قطعیت اور وضاحت پے ہوتی تھی۔ اس عمل میں اُن کی حیثیت سائنس دان اور ماہرِ علم تشریح کی تھی۔ اس کے علاوہ یہ کہ رومانی ادیبوں کا اصل موضوع خود اپنی ذات تھی تو فرانسیسی ناول نگاروں کا بنیادی سرور کار معاشرے سے تھا۔ قطعیت پسندی کا یہ رجحان نہ صرف ناول بلکہ آرٹ میں بھی بھٹکتا ہے اور اس کی مثالیں کوریٹ اور باسٹن لاپیج جیسے مصوروں کے یہاں دیکھی جاسکتی ہیں۔

بالزک اور فلا بیر کے بعد زولا کا نام آتا ہے۔ اگرچہ کوئی کارنامہ اُس سے منسوب نہیں ہے تاہم اُس نے اپنی تصنیف دی اسپیرینٹشل ناول میں فطرت پرستی کی تحریک کے عطا کردہ بنیادی نظریے اور اہم خیالات کو بجھا کر دیا جس کے نکات یہ تھے کہ:

(۱) ناول نگار خود اپنی ذات کو ہی موضوع تحریر نہ بنائے بلکہ سماجی منظر ہر کا مطالعہ ماہرِ حیوانیات کی نگاہ سے کرے۔

(۲) وہ اپنے کرداروں کے جذباتی اور موضوعی مطالعے سے گریز کرے بلکہ اس میں وہی طریقہ کار اختیار کرے جو ایک ماہر حیوانیات کسی مینڈک کے اعضاء کو الگ الگ کرتے ہوئے اختیار کرتا ہے۔

(۳) ناول نگار کو یہ جاننے کی کوشش کرنی چاہیے کہ بشمول انسان تمام جانداروں میں حیوانیاتی اصول کس طرح کارفرما رہتے ہیں۔ دیگر قوانین میں سے اصولِ توارث پر خصوصی توجہ دی جانی چاہیے اور اُن ذہنی و جسمانی محاسن و معائب کا پتہ چلایا جائے جو افراد میں اُن کے اجداد سے منتقل ہوتے ہیں۔ گویا کہ ناول نگار کو حیوانیاتی اصطلاح میں نہ کہ اخلاقی اصطلاح میں انسان کے اندر کے "حیوان" کا مطالعہ کرنا ہے اور یہ بھی دیکھنا ہے

کہ انسان اور انسانی معاشرے کے پس پشت کن اصولوں کی کارفرمائی ہے۔

(۴) ناول نگار کو ایسی زبان استعمال کرنی چاہیے جو پوری طرح معروضی، قطعی اور تجزیاتی ہو۔ ناول نگار کو زندگی کی دستاویز رقم کرنی ہوتی ہے۔ اُسے ایک جگہ منٹھے رہ کر محض زندگی کا تصور نہیں کرنا ہے بلکہ واقعات کی دنیا میں جا کر زندگی کی بھرپور عکاسی کرنی ہے جس کے لیے مفصل رابطہ اور وسیع مشاہدہ لازم ہے۔

(۵) ناول نگار کو صرف جذبات سے ہی بحث نہیں کرنا چاہیے بلکہ اپنے ہمد کے معاشی اور سیاسی مسائل پر بھی سائنسی پیرائے میں اظہار خیال کرنا چاہیے۔

(۶) اُسے چاہیے کہ زندگی کے محبوب اور قبیح پہلوؤں پر بے جھجک اور بے خوف ہرگز گفتگو کرے۔

زولا کے نظریے اور عمل دونوں کے اثرات یورپی ادب پر مرتب ہوئے جس سے تمثیل نگاری میں ایک نئی تحریک کو جگہ ملی۔ البسن کے ڈراموں کے علاوہ اس کے اور برنارڈشا کے پرابلم پلیر فطرت پرستی کی تحریک کے اثرات کے تحت ہی وجود میں آئے اس تحریک نے ایک طرف ادیب کے ذہنی اُفتی کو وسعت دی تو دوسری طرف سماجی، معاشی اور سیاسی مسائل میں اُسے دلچسپی دلانی۔ اس اعتبار سے ایچ۔ جی۔ ویلز اور گالز وورڈی دونوں کا شمار فطرت پرستوں کی صف میں کیا جاسکتا ہے۔ اس تحریک کے اثر نے ادب کے قارئین کو زندگی کی گریہ حقیقتوں کا سامنا کرنے پر آمادہ کر دیا۔

انگلینڈ میں فطرت پرستی کے رجحانات سے متاثر ہونے والا پہلا شخص چارلی ہربرٹ ریڈ تھا۔ اس نے زولا کے طرز پر دو تین ناولوں پر طبع آزمائی کی۔ گینگ بھی اس تحریک سے اثر قبول کیے بغیر نہ رہ سکا۔ وہ ایچ۔ جی۔ ویلز کے پیش رو کی حیثیت سے معروف ہے۔ اُس کا مشہور ترین ڈرامہ ہے ”دی نیو گریب اسٹریٹ“۔ انگلینڈ میں فطرت

پرستی کی تحریک کے اثرات کو پوری شدہ سے انیسویں صدی کی آخری دہائی میں محسوس کیا گیا۔ اہسن اور فلا بیر کے ڈراموں نے یہاں پر اہم پلے کے تار و پود لگائے۔ نظریہ پرستی کے اثرات کو انگلینڈ کے ایلیٹک لائے والوں میں سٹرو (Sutro) پنیرو (Piniero) اور ولیم آرچر کے نام قابل ذکر ہیں۔ انھوں نے نہ صرف تحریری ڈراموں بلکہ ایلیٹک کی بھی ہیئت تبدیل کر دی۔

اور آگے بڑھتے ہیں تو ہم آئرلینڈ کے جارج مور سے متعارف ہوتے ہیں جس نے ناول نگاری کے رموز فرانسیسی استادان فن سے سیکھے۔ اُس کے ناول "ایشر ڈائریز" کو فن پارے کی حیثیت حاصل ہے۔ اس کے بعد فطرت پرستی کی تحریک سے جو لوگ متاثر ہوئے ان میں تاس ہارڈی اور سمرسٹ مام کے نام آتے ہیں۔ ہارڈی کے علاوہ مذکورہ بالا تمام ناول نگاروں نے Goncourt نام کے دو فرانسیسی برادران کی تخلیق Germini Lacerteus کو جس کا پلاٹ ایک گھریلو خادمہ کی آبروریزی پر مبنی تھا اپنی کاوشوں کے لیے مشعل راہ بنایا۔

ایچ۔ جی۔ ویلز اس خیال کا حامی ہے کہ ناول کو با مقصد ہونا چاہیے اور اس طرح اس کا تعلق افراد سے رہ کر سماج اور اس کے معاشی و سیاسی مسائل سے بھی نہ ٹوٹے اور یہ دونوں مقاصد فطرت پرستی کی تحریک سے مطابقت رکھتے ہیں۔ جو فرانسیسی ناول نگاروں سے اقتد کیے گئے۔

"ریلوے انجن کے شاعر کے نام سے معروف زولا کے توسط سے ایچ۔ جی۔ ویلز کی رسائی ایک اور پہلو تک ہوئی اور وہ تھا سائنسی ایجادات میں دل چسپی کا۔ زولا اور ویلز نے ایک نئے اسطور کو وجود میں لانے کی مشترک کوشش کی ہر چند کہ یہ اسطور سائنسی ایجادات پر مبنی تھا۔ اس اعتبار سے دونوں کو ہی نئے اسطور ساز کا نام دیا گیا۔ زولا نے جسے انسانوں میں توارث کے اصول کے اسباب و عوامل کے مطالعے میں خصوصی دلچسپی تھی ایک ہی خاندان کو موضوع بنا کر آٹھ یادیں کتابیں لکھی تھیں مثلاً Rougon Maquart کا خاندان۔ زولا کی تعلیم میں گالزوردی نے

Forsythe گھرانے پرچہ جلدیں تحریر کیں اور اُسے 'The Forsythe Saga' کا عنوان دیا۔ ان جلدوں میں اُس نے توارث کے اصول کے فطری عمل کے حوالے سے فورسائٹ خاندان کے بتدریج زوال کا نقشہ کھینچا ہے۔ گالزدری کے ڈرامے بھی مخصوص نوعیت کے فطرت پسندانہ پرابلم پسیر ہی ہیں جو معاصر زندگی سے ماخوذ ہیں جن میں مکالمے حقیقت پسندانہ ہیں اور جہاں معاشی قوتوں کے تصادم کو بارہا پیش کیا گیا ہے۔ غرضیکہ زندگی کے مختلف گوشوں کی جھلکیاں ان ڈراموں میں مل جائیں گی۔

ایسا بھی نہیں کہ فطرت پرستی کی تحریک کو خایوں سے پاک سمجھا جائے۔ چونکہ آرٹ کو زندگی کا محض تصویری نسخہ نہیں بلکہ منتخب نمائندہ ہونا چاہیے۔ لیکن آرٹ کے تصور میں فطرت پرستی کے اس رجحان کو بھی شامل کر لیا گیا کہ اس میں زندگی کی تمام تر غیر ضروری تفصیلات کا احاطہ بھی ضروری سمجھا جائے۔ اس تحریک پر ڈیو۔ بی۔ یٹیس کا سب سے بڑا اعتراض یہ ہے کہ سائنسی اور قطعییت پسندانہ رویہ اختیار کر کے فطرت پرست ادیب و شاعر آرٹ کے مسلمہ اصول کو ہی پامال کر رہے تھے جب کہ آرٹ تو پیداوار ہے کسی وزن اور کس خواب کی۔ حقیقت پسندی پر فطرت پرستوں کا اصرار مادیت کی طرف لے جانے والا ہے جس کے نتیجے میں اُن کی نگاہ کی رسائی محدود ہو گئی ہے اور اُن کی فکر کا دائرہ سکڑ کر رہ گیا ہے۔ اس رویے کے تحت محض معروضی مظاہر تو سامنے لائے جاتے ہیں اور موضوعی یا غیر مدبرک احساسات کیسے نظر انداز کر دیے جاتے ہیں۔

ان خایوں کے باوجود فطرت پرستانہ اثرات یورپی ادب میں مستقل طور پر رچ بس گئے۔ ان اثرات کا نتیجہ دیگر باتوں کے ساتھ یہ ہوا ہے کہ بعض موضوعات پر گفتگو اور اظہار خیال پر لگی قدغن کی جگہ جرات مندانہ اور بیباکانہ طرز اظہار نے لے لی۔ جہاں تک علامتیت کا تعلق ہے تو حقیقی یا فطری علامت نے قطعییت یا حقیقت پسندی کو جنم دیا اور ان دونوں کے بغیر علامتیت کو کایا بی نصیب نہیں ہو سکتی تھی۔ واضح رہے کہ اگرچہ جیمز جوائس کی "پولیسس" علامتی طرز پر لکھی گئی ہے لیکن اس کا طریقہ کار زیادہ تر فطرت پسندانہ ہی رہا ہے۔ ایلیٹ کی نظمیں علامتی پیرائے کی فطرت پرستانہ

تحریریں ہیں۔ ۱۹۱۴ء کی جنگ کے بعد ایلٹ کو خاص طور پر علامتیت کی طرف صلیح کا ہاتھ بڑھانے کا اشتیاق ہوا۔ (اثریائے ہوئے مریض کی پیکر تراشی میں وہ ہرگز کامیاب نہ ہوتا اگر فطرت پسندی قاری کے ذہن کو تلخ سے تلخ تر حقائق کا سامنا کرنے کے لیے آمادہ نہ کرتی)۔ اس میں شک نہیں کہ فطرت پسندی کی تحریک کا آغاز ڈرامہ اور ناول سے ہوا تھا لیکن شاعری کی دنیا میں ۱۸۶۴ء میں رومانیت کے ردِ عمل میں ایک نئی تحریک "لاپامان" وجود میں آئی۔ اس تحریک کی نمائندہ ایک نظم *lecon de Lisle* ہے۔ یہیں سے شعراء پر جذبات کے اظہار کے انداز میں الفاظ کی تکرار، ابہام اور الجھاؤ گراں گزرنے لگے۔ *Fernansians* نے ایک نئی قسم کی شاعری کا تصور دیا جس کی اہم خصوصیات اُن کے نزدیک حسبِ ذیل تھیں:

(۱) شاعر کا رویہ معروضی ہونا کہ موضوعی۔

(۲) الفاظ بہم اور دھندلے نہ ہوں بلکہ اُن سے واضح اور شفاف پیکر ابھر کر سامنے آئے۔

(۳) شاعری میں ادنیٰ صلابت اور ٹھوس پن ہونا چاہیے۔

پرنسپل اثرات انگلینڈ میں تاخیر سے تقریباً ۱۹۱۱ء میں پہنچے۔ ان اثرات کو یہاں پہنچانے میں ایزرا پاؤنڈ، رچرڈ آڈنگٹن، اس کی شریک حیات ہڈاڈیوٹشل اور ٹی۔ ایس۔ ایلٹ کا بڑا ہاتھ ہے۔ یہ تمام شعراء پہلے جنگِ عظیم سے پہلے انگلینڈ میں پیکر پرست کے نام سے معروف تھے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلٹ اور ایزرا پاؤنڈ نے جلد ہی پیکر پرستی سے دامن کھینچ لیا تھا۔ کیونکہ انگلینڈ کے ظلمت پرستوں نے (فرانس کے پرمیسیوں کی طرح) ابہام کو فنا کی راہ دکھائی تھی خود اُن کے پیکر اور تشبیہیں سیال کے بجائے جامد اور کسی روحانی کشش سے خالی واضح اٹھوس تصویریں تھیں۔ دوسری طرف علامتی تشبیہیں سیال اور اپنے اندر معنی کی کئی تہیں چھپائے ہوتی ہیں (مثال کے طور پر ایلٹ کی نظم "پردِ فزاک" میں "فاگ کیٹ" کی علامت اگرچہ ٹھوس اور جامد ہے لیکن یہ سیال بھی ہے اور اس کا مفہوم "پردِ فزاک" کی غیر مستقل مزاجی کے علاوہ بھی

بہت کچھ ہو سکتا ہے۔ پرنسپل اور پیکری علامتیں اپنے سے اوپر کبھی نہیں اٹھتیں۔ پرنسپل مومنٹ کے بعد تقریباً ۸۰۰ ادم میں علامتی تحریک کا دور آتا ہے۔

یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ علامت کیا ہے؟ علامت وہ لفظ ہے جس کے ذریعے ہم کسی شے کی نشان دہی کرتے ہیں اور اس طرح ان کے نام متعین کرتے ہیں لیکن جب مجرد اشیاء انسلاکاتی مفہوم ادا کرنے لگیں (مثلاً گلاب، گھر وغیرہ) تو وہ علامت بن جاتی ہیں۔ یعنی اس طرح کسی نشان یا اشارے میں اُس کے تئیں انسان کی ذہنی کیفیت اور رویے کا اضافہ ہو جاتا ہے۔ علامت کی دو قسمیں ہیں۔ اول وہ جن کا آزاد انتخاب کیا جائے یعنی کسی لفظ یا شے سے آنکھ بند کر کے کوئی مفہوم وابستہ کر دیا جائے۔ یہ بہت ہی ابتدائی قسم کی علامتیت ہے گویا سیدھی سادی تمثیل (کرپین پلگرم

Joq of Hopelessness وغیرہ۔

جین مورس اور ڈی رینر دونوں کا تعلق علامت نگاری کے مکتب فکر سے ہے۔ دونوں کی علامتیت کی نوعیتوں کے فرق کا اندازہ ہمیں اول الذکر کی تحریر کے ایک اقتباس سے ہو جائے گا:

معلیٰ، خطابت، پُر فریب حیثیت، معروضی بیان اور علامتی شاعری کا حریف خیال کو معقول قالب دینا چاہتا ہے جو بہر حال اُس کا اپنا نہیں ہوتا۔ اور خیال کو اپنے طور پر ایسا نہیں ہونا چاہیے کہ وہ داخلی مطلقیت سے عاری نظر آئے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ علامتی آرٹ کا بنیادی وصف خود خیال کے تصور کاٹخ نہ کرنے میں پنہاں ہے۔ جہاں تک موجودات کا سوال ہے تو اُن کی حیثیت حواس کے دائرے میں آنے والے ایسے مظاہر سے زیادہ کی ہے جو اساسی یا ازلی خیال سے اپنی مخفی ماثلت کی نمائندگی پر امور ہیں۔

یہ علامتیت کا خالص افلاطونی نظریہ ہے اس اعتبار سے کہ یہاں تاکید

بِزاتِ خود معروضی حقیقت پر نہیں ہے بلکہ اس کے لیے ضرورت ہے استغراق کی تاکہ بنیادی حقیقت تک رسائی حاصل ہو اور بنیادی حقیقت کا ادراک اگر ہو سکتا ہے تو صرف حسی مظاہر کے وسیلے سے۔ اس طرح مورس کا تصور براہ راست بودیئر کے نظریہ وحدۃ (Correspondences) سے ماخوذ ہے۔

اب آئیے علامتیت کے افلاطونی تصور کی طرف۔ اس کے مطابق کائنات کے حسی مظاہر اس معنی میں علامت کہے جاسکتے ہیں کہ وہ عالم بالا میں قائم عینی حقائق کا پرتو ہیں۔ اور اسی لیے بودیئر نے کہا تھا کہ ”دنیا علامتوں کا مرقع ہے۔ آرٹ کی دنیا میں بھی مظاہر کو علامت کی حیثیت سے برتا جاتا ہے جو مخصوص خیالات کی نمایندگی کرتے ہیں۔ لیکن کسی خیال کی دلالت کے لیے کوئی شے استبدادی طور پر منتخب کی جاتی ہے جب کہ دونوں کے درمیان کوئی داخلی مماثلت نہیں پائی جاتی۔ اس طرح کی علامتیت کو سمجھنے کے لیے جو شے مطلوب ہے وہ ہے محض رمز کشائی کا عمل یا ”کلید“۔ یہ علامتیت اس بناء پر ناکام رہتی ہے کیوں کہ اس کی حیثیت کو ڈیا اشارے سے زیادہ کی نہیں ہے اور اس اعتبار سے تمثیل سے کافی قریب پہنچ جاتی ہے۔ اسی افلاطونی علامتیت سے مورس اور رینی دونوں نے کام لیا ہے۔

علامتیت کے اس دوسرے مکتبہ فکر سے جن لوگوں کا تعلق ہے اُن میں بودیئر، ریں، پو، ایلٹ اور لافورجے کے نام گنائے جاسکتے ہیں۔ بودیئر سے شروع ہونے والی شعری روایت کو کوریر ”دی نیو اسپرٹ“ کا نام دیتا ہے اور واقعہ یہ ہے کہ یہ علامتیت اپنی پہلی قسم سے یکسر مختلف تھی۔ اس میں شاعر افلاطون یا پلوٹینس سے مستعار بعض خیالات کا منت کش نہیں رہتا اور نہ ہی اشیاء و مظاہر کا غول چڑھا کر انہیں پیش کرتا ہے۔ اس قبیل کی علامتیت کا آغاز بودیئر کی ان سطور سے ہوتا ہے:

اُد سندر کی بے پایاں گہرائیوں کی خواہی کریں

یہ کیا دیکھنا کہ دہاں ملتا کیا ہے۔

جنت یا دوزخ؟

یہاں شاعر اپنی موضوعیت کے امکانات کا جائزہ لیتا ہے اور خیالات تک اس کی رسائی علامتی پیکروں کی شکل میں ہوتی ہے۔ ان علامتی پیکروں کی تخلیق دانستہ طور پر عمل میں نہیں آتی بلکہ یادداشت کا کوئی مخصوص حصہ بتدریج علامتی شکل اور اپنی مخصوص حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ مثال کے طور پر ویٹ لینڈ میں "Vincetrigl" اور "Ash Wednesday" اس سے پہلے کہ ہم پیکر کو سمجھنے پر قادر ہوں وہ ہماری آنکھوں کے سامنے ایسا ہوجاتا ہے۔ اس طرح اشیاء اور خیالات غیر منقسم اکائی بن جاتے ہیں۔ علامت کی بڑھتی ہوئی اہمیت کی ایک دلچسپ مثال "ماسک" کی ہے جو بالادوار ترقی کرتے کرتے آخر کار بذات خود آرٹ کی تخلیق کے ہم معنی ہو گیا ہے۔

علامت کے استعمال کے سلسلے میں ڈبلیو۔ بی۔ یٹس نے اعلان کیا ہے:

"پیکر مجھے میری ضد سے ملاتا اور ان چھوٹی اور ان دیکھی چیزوں کو سامنے لا کھڑا کرتا ہے۔"

علامت کے استعمال کے تصور کا یہ حیرت انگیز ارتقا ہے۔ انیسویں صدی میں

علامت یا پیکر کا استعمال محض وضاحت و تشریح کے مقصد سے کیا جاتا تھا تا کہ اپنا مدعا

بہتر سے بہتر انداز میں بیان کیا جاسکے۔ اس کے بعد کے زمانے میں ان دونوں کو شاعر کی

شخصیت میں جھانکنے کے لیے برعکس کار لایا جانے لگا۔ یہیں سے اب یٹس کو یہ

کہنے کا موقع مل گیا ہے کہ پیکر نہ صرف فرد کی ذات کی بازیافت کرتا ہے بلکہ اس کی

ضد کا بھی پتہ دیتا ہے۔ ایلیٹ جب یہ کہتا ہے کہ شاعری فرد کی شخصیت کا اظہار

نہیں بلکہ شخصیت سے فرار ہے تو وہ بھی اسی خیال کی حمایت کرتا ہے۔ مثال کے

طور پر دانتے جیسے شہوت راز اور بلانوش کو اپنی شاعری کے ذریعے آئیڈیل دلکشی

اور حسن کا عرزان حاصل ہوا جو اس کی شخصیت کی ضد ہی تو ہیں (اذیت سے گزرے

بغیر جو شاعری وجود میں آتی ہے وہ بھی حبت ہے۔ اور اسی لیے یٹس نے کہا ہے کہ

"مکھن کی جدوجہد مٹھاس تک ہے۔" جب اس سے سوال کیا گیا کہ کیا کیٹس کی

شاعری مسرت سے جنم نہیں لیتی تو اس کا جواب یہ تھا کہ کیٹس کا فن ضرور مسرت

انرا ہے لیکن اس کا ذہن مسرت سے خالی تھا۔ وہ اس فکر میں غلطاں رہتا تھا

کہ اشیاء و مظاہر کو بے اختیار غلامانہ قدیم سے مستعار خیالات کی تلاش کے سفر پر روانہ کر دے (کتاب تہذیب کے مسائل علامتیت کی ابتدائی شکل) وہ پیکر کے ذریعے اپنی ذات کی ضد کی دریافت کرنے والا ہے۔

پیکر کے ارتقاء پر نظر ڈالیں تو یہ سمجھنا ہوگا کہ سترھویں صدی سے اب تک لفظ "علامت" کے مفہوم میں تبدیلی آتی رہی ہے۔ اس زمانے میں اور خصوصاً آخری ایزتھی اور میٹافزیکل ادیبوں کے عہد میں ہم ایک مشترک حسیّت سے متعارف ہوتے ہیں جو جذبے اور فکر کا امتزاج ہے۔ استعارے میں مزاح کی آمیزش ہے سنجیدگی اور دردمندی جیسے عناصر کی بھی یہاں کارفرمائی ہے جس کا مقصد توضیح و تشریح نہیں بلکہ یہ اس لیے ہے کہ ذہن کی پُر پیچ کیفیتوں کے اظہار کا کوئی ممکن طریقہ تھا ہی نہیں۔ ملٹن اور ڈرائڈن کی آمد سے ایک تبدیلی رونما ہونے لگی یعنی اب اس مشترک حسیّت کا انقسام شروع ہو گیا جسے ایلٹ نے شاعری کی انحطاط پذیری سے تعبیر کیا ہے۔ اب پیکر کا فعل وضاحت و تشریح ہو گیا۔ حسیّت دو شاخوں میں بٹ گئی۔ ایک شاخ تھی عقل کی جس کی نمایندگی پوپ اور ڈرائڈن کر رہے تھے اور دوسری شاخ جذبات کی تھی اور اس کے آگے چل کر وابستہ ہوئے۔ شیلی اور کیٹس جیسے شعراء قابل ذکر بات یہ ہے کہ عقل اور جذباتیت دونوں کے حامی شعراء کے یہاں پیکر کا استعمال آرائش اور تشریح کے لیے ہی ہوتا رہا۔ رومانی شعراء نے عقل کے خلاف بغاوت ضرور کی تھی لیکن پیکر کے قدیم تصور کو انھوں نے ویسے ہی برقرار رکھا تھا۔ اس رویے کے خلاف ۱۸۶۸ء میں فرانس میں پہلی بار کسی احتجاجی رجحان نے سر اُبھارا جس کی نمایندگی لاپرناسی (La pernasse) نے کی۔ اس کے حامیوں کا نظریہ تھا کہ پیکر کو اپنی جگہ حد درجہ واضح، شفاف اور ٹھوس ہونا چاہیے۔ اور ان کا مقصد آرائش نہ ہو بلکہ وہ اپنی جگہ خود ایک مقصد کی حیثیت رکھتی ہو۔ انگلینڈ میں اس باغیانہ رجحان نے ذرا بعد میں یعنی ۱۹۱۰ء میں مقبولیت پائی جسے پکریٹ سے موسوم کیا گیا۔ اس رجحان کو عموماً ایلٹ اور ہلڈا ڈوٹل اور ان کے شوہر سے منسوب کیا جاتا ہے۔ پکریٹ یا پرناسیت کو ناکامی کا منہ اس لیے دیکھنا پڑا کہ خود پیکر کو کوئی

وسیع اور با معنی حیثیت نہیں دی گئی۔ جتنے دن بھی سہی یہ اپنے بل بوتے پر ٹکی رہی یہی وجہ ہے کہ ایلٹ اور پاؤنڈ دونوں نے اس کی طرف سے ایک مرحلے پر منہ پھیر لیا۔ علامتی تحریک فرانس میں ۱۸۷۰ء میں شروع ہوئی اور اُس نے اصل تحریک بودلیئر سے حاصل کی۔ علامتیت کے دو اہم مکاتیب فکر تھے۔ ایک حلقہ افلاطونی علامت پرستوں کا تھا جس میں مورس اور رینر وغیرہ شامل تھے۔ اُن کی دلچسپی کا مرکز بنیادی طور پر بعض مخصوص خیالات تھے۔ ان خیالوں کے پوری صورتی نزاکتوں کے ساتھ اظہار کے لیے موزوں اشیاء کے انتخاب اور خیالات کو اشیاء سے مربوط کرنے میں شعوری اور دانستہ کوشش درکار ہوتی ہے۔ ذہن کی کسی بچیدہ کیفیت کے اظہار کے لیے علامت کو استعمال میں نہیں لایا جاتا اور اکثر و بیشتر اشیاء اور خیالات کا ارتباط ایک شبہی عمل بن کر رہ جاتا ہے۔ علامت پرستوں کا دوسرا اور نسبتاً زیادہ اہم حلقہ خود تخلیقی اور خود پیمائی میں زیادہ دلچسپی رکھتا ہے۔ اُن کا اصل سروکار اپنے تحت الشعور کو کھنگالنے سے ہے۔ یہاں طویل تجربے سے پیدا شدہ پیکر خود بخود ابھرتے ہیں اور فرد کے ذہن پر حاوی بھی ہو جاتے ہیں۔ پیکر اور خیال یک جان ہو جاتے ہیں۔ کیوں کہ دوسرے الفاظ میں اس کا اظہار ممکن ہی نہیں ہوتا۔

بودلیئر میں 'بورلین'، 'میش'، 'ایلٹ' وغیرہ کا تعلق علامت پرستی کے اسی مکتبہ فکر سے ہے۔ ایذا پاؤنڈ کا قول ہے کہ پیکر وہ شے ہے جو وقت کے کسی مخصوص لمحے میں انسان کی ذہنی جذباتی کیفیت کو پیش کرتی ہے۔ اس قول میں پیکر کے وہی اوصاف جھلک رہے ہیں جنہیں علامت پرستی کے غالب مکتبہ فکر نے اپنایا تھا۔ اس کے چند نکات قابل توجہ ہیں :

(۱) پیکر ہماری حسیّت کو کسی تجربے سے اُس کی زندہ کلیت کے ساتھ روشناس

کراتا ہے۔ یہ نہ اُس سے بحث کرتا ہے اور نہ ہی اُس پر غور و فکر یا اُس

کی وضاحت کرتا ہے۔

(۲) پیکر جذبے اور فکر کے بچیدہ امتزاج سے عبارت ہوتا ہے جس سے صرف

ایک یا دو نہیں بلکہ بے شمار خیالات اور اشیاء کا تصور وجود میں آتا ہے۔ سترھویں صدی کی طرح یہاں بھی حسیّت کا امتزاج دکھایا جاسکتا ہے۔

(۳) یہ تمام تر پیدگی آن واحد میں کسی غیر ارغی جلوے کی طرح ظہور میں آجائے۔

(۴) پیکر کی معنی خیزی کی مختلف سطیوں میں۔

(۵) جیسا کہ سیٹس اور ایلٹ کے یہاں ظاہر ہے اس میں ارتقاء اور محرار کا عمل ہوتا رہتا ہے۔

(۶) بار بار واقع ہونے اور بڑھنے پھیلنے والے یہ پیکر نہ صرف نظم کی ترتیب

بلکہ شاعر کی شخصیت کی ترتیب میں بھی مددگار ثابت ہوتے ہیں۔

مثال کے طور پر ویٹ لینڈ کے مختلف حصے جن میں بظاہر کوئی ربط

نہیں ہے لیکن بار بار ابھرنے والے پیکر اُن کے درمیان ربط پیدا

کر دیتے ہیں۔ یہ پیکر اکثر و بیشتر بدلے ہوئے معنی و مفہوم کے ساتھ

اُجاگر ہوتے رہتے ہیں۔ اس طرح نظم کے حصوں کے درمیان ظاہری

نہی داخلی ارتباط ضرور پایا جاتا ہے۔

نفسیاتی نقطہ نظر سے پیکر کا مطالعہ کریں تو اس ضمن میں سب سے پہلے فرائڈ

کا نام سامنے آتا ہے جس کے نزدیک شبیہیں اور پیکر تکمیل آرزو کی شکلیں ہیں۔ تا آسودہ

آرزو میں جو ذہن کے تحت الشوریں پڑی رہتی ہیں شبیہوں کی صورت میں یا تو واقعی

نیمند میں تصور میں یا شاعری میں بیدار ہوتی ہیں۔ اس اعتبار سے پیکر مرض کی علامت

بھی ہے اور اُس کا مداوی بھی۔ یہ انسانی ذہن میں شعور اور تحت الشور کے درمیان

اتصال اور ترسیل کی واحد کڑی ہے۔

فرائڈ کے نزدیک پیکر کی تشکیل میں کارفرما عمل کا بنیادی عنصر سمبولائزیشن

ہے۔ تحت الشور میں دبا ہوا کوئی جذبہ بے اختیار اپنی شناخت کروانے کے لیے مضطرب

ہوا اٹھتا ہے۔ یہ تحت الشور ہی ہے جو رماغ کی شوری سطح کو اس خواہش سے آگاہ

تو کرتا ہے لیکن کسی دوسرے روپ میں۔ یہیں سے علامتیت وجود میں آتی ہے۔
 ایلٹ کی ابتدائی دور کی شاعری میں پیکر و تشبیہ زیادہ تر فرائڈی نوعیت کے
 ہیں۔ اپنے ذہن کی صحیح کیفیات یعنی تحت الشعور میں نہاں خواہشات سے باخبری شخصیت
 کی تنظیم کی سمت میں اولین قدم ہے۔

ویٹ لینڈ میں ہمارا واسطہ علامت کی ایک نئی قسم سے پڑتا ہے۔ ینگ کا
 خیال ہے کہ تشبیہیں نہ صرف یہ کہ بیمار ذہن کا اظہار ہیں بلکہ اپنی مثبت و منفی خصوصیات
 کی بھی حامل ہوتی ہیں۔ اس کے مطابق انفرادی تحت الشعور کے شانہ بہ شانہ ایک اجتماعی
 تحت الشعور بھی کارفرما رہتا ہے جس میں انسانیت کے فراموش شدہ تجربات کی تحزین
 ہوتی رہتی ہے۔ تشبیہیں اور پیکر اسی اجتماعی تحت الشعور کی دین ہیں اور اسی لیے شخص
 نہیں بلکہ غیر شخصی ہوتی ہیں۔ ینگ "آرکی ٹائپس" میں بھی یقین رکھتا ہے۔ آرکی ٹائپس
 سے مراد وہ علامتیں ہیں جن کی تخلیق انسانیت مجموعی طور پر غیر معمولی اور عام تجربے کی
 نشان دہی کی غرض سے کرتی ہے۔ مثال کے طور پر ویٹ لینڈ ایک ایسی علامت ہے جو
 بہت سے انسانی گردہوں میں مشترک ہے۔ جرم و گناہ کے سبب انسانی معاشرے کے
 بخرو بے مصرف ہو جانے کا تصور متعدد اقوام کی داستانوں اور اساطیر کا حصہ بن چکا
 ہے۔ ینگ فشر اور اڈمپس کی داستانیں اس کا بین ثبوت ہیں۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ ایلٹ
 کا ذہن ویٹ لینڈ میں فرائڈ کی علامتوں سے ینگ کی علامتوں کی جڑن سفر کر رہا ہے
 اور اس طرح یہاں انسانیت کے عام تجربات کا اظہار ہو رہا ہے نہ کہ شخصی تجربات کا۔
 ینگ اس خیال کا حامی ہے کہ انسانی ذہن میں تشبیہوں کا نزول مرض زورہ ذہنی کیفیت
 کا علاج بھی ہے کیوں کہ اس سے شخصیت کی تنظیم کے میلان کا اشارہ ملتا ہے۔ اس کے
 برعکس تشبیہوں کے فقدان کا مفہوم ہے موت کی خواہش سے قربت۔ کچھ وقت گزر جانے
 پر یہ تمام تشبیہیں باہم مل کر ایک اکائی کی شکل اختیار کر لیتی ہیں اور پھر یہی آخری
 تشبیہ ذہن پر غالب آجاتی ہے جس کی مثال Ash Wednesday میں "ولیدی آن
 سائمنسٹر" سے دی جا سکتی ہے جو مثال حسن کا پیکر ہے۔ اس کے بعد ایک منزل وہ آتی ہے

جب یہ شبیہ مجرد تصورات یا اقلیدی نمونوں میں ڈھل جاتی ہے جیسے کہ "فور کوارڈز" میں جہاں ہم خاص طور پر ایک ہی دائرے کے بار بار بننے اور بگڑنے کے تجربے سے دو چار ہوتے ہیں، یا دوسری صورت وہ ہے جب آنکھوں کے سامنے سفیدی کے سوا کچھ نہیں رہ جاتا۔ اسی لیے طارے نے کہا تھا کہ "دنیا میں اب تک کبھی جانے والی بہترین نظم اگر کوئی ہے تو 'سادہ ورق' ہے۔" طارے کے نزدیک انسانی شخصیت کے کمال کی انتہائی منزل لائسیت ہے۔ ایلٹ کے خیال میں یہ ایک ساکت مرکز ہے یا پھر رقص ہے۔ اس طرح یا تو وہ ہمہ وقت متحرک رہتا ہے یا دائم ساکن رہتا ہے۔ حقیقی معنوں میں شخصیت کے مکمل انضباط کا مطلب ہوگا موت۔

ولسن اور بادراجیے نقادوں کا خیال ہے کہ فرانسیسی علامت نگاروں کے یہاں شخصی پیکروں کی بھرمار ملتی ہے۔ ایلٹ اور یٹلین بھی شخصی پیکروں کا سہارا لیتے ہیں لیکن ان کا استعمال وہ ایسے اساطیر اور حکایات میں کرتے ہیں جس سے دوسرے لوگ مانوس ہوں۔ اس طرح ان کے مواد کا دائرہ اثر بڑھ جاتا ہے اور وہ نسبتاً زیادہ قابل فہم بھی رہتا ہے۔ یہاں یہ سوال کیا جاسکتا ہے کہ کیا طارے نے متعدد حکایات سے کام نہیں لیا ہے۔ اس کا جواب یہی ہے کہ ہاں اس نے ایسا کیا ہے اور اس کی مثالیں ہیں "آفٹرنون آف فال" اور "ہیروڈیا" وہ بھی قدیم اساطیر میں نئے مفہیم تلاش کرتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ فرانسیسی شعراء کی استعمال کردہ حکایات یونان اور روم کی مردہ حکایات ہیں جب کہ دوسری طرف یٹلین اور اس کے بعض ہم عصر ان حکایات سے کام لیتے ہیں جو ان کے عہد میں آرلینڈ میں زندہ و معروف تھیں۔

ٹی۔ ایس۔ ایلٹ اور یٹلین کی پیکر تراشی کے ضمن میں ایک اور خصوصیت کا بھی ذکر کیا جاسکتا ہے کہ ان کے یہاں ایک بار ظاہر ہونے والا پیکر اپنے عمل کی تکمیل کے بعد زائل نہیں ہو جاتا بلکہ وسعت اختیار کرتا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ شاعر کے ذہن پر اس کی گرفت گہری ہونے کے ساتھ ساتھ اس کی پچھلی جہتیں معدوم ہو جاتی ہیں اور اس میں نئی جہتیں پیدا ہوتی ہیں۔ اس لحاظ سے ویٹ لینڈ اور

Ash Wednesday پر نظر ڈالیں تو اندازہ ہو سکتا ہے کہ پیکریت کو اپنی نظموں کی بنیادی ساخت کی حیثیت دینے کی کوشش میں ایلیٹ نے علامت نگاری کو چند قدم آگے ہی بڑھایا ہے۔ یہی وہ خصوصیت ہے جو ان سے پہلے کے فرانسیسی علامت نگاروں کے یہاں نہیں پائی جاتی۔ ایلیٹ اور میٹیس اپنے ارد گرد پھیلی ہوئی کائنات میں سے کہیں سے بھی اساطیر و حکایات کا انتخاب کر لیتے ہیں۔ وہ یونان اور روم سے بھی ہو سکتی ہیں اور ہندوستان اور چین سے بھی۔ اس کا سبب ان دونوں کا یہ یقین ہے کہ بنیادی طور پر تمام انسانی تجربات یکساں ہوتے ہیں۔ انسانیت نے ان تکرار صفت تجربات کو اساطیر اور داستانوں (آرکی ٹائپس) کی شکل میں ڈھالا ہے اور دنیا کی داستانوں میں گہری مماثلت ہے۔ اس اعتبار سے ایلیٹ کے یہاں داستانوں کا کوئی مجموعہ ترتیب دینے کی خواہش نہیں بلکہ تمام انسانی تجربات کی تہہ میں یہاں بنیادی حقیقت کی نشان دہی کی کوشش جھلکتی ہے۔ یہ اپنے آپ میں یونگ کے آرکی ٹائپس کی دریافت اور اجتماعی شوریہک رسائی کی کوشش بھی ہے۔ اپنے ابتدائی دور کی نظموں میں جس کی روشن مثال ”پروفراک“ ہے ایلیٹ نے شخصی پیکروں کا استعمال کیا اور ان کا خیر مقدم بھی قارئین کے ایسے حلقے نے کیا جو فرائڈ کے اس نظریے کو سند قبولیت دے چکے تھے کہ پیکروں کی تخلیق افراد کے ذہنوں میں ہوتی ہے۔ لیکن بعد کے زمانے میں وہی ایلیٹ تھے کہ انھوں نے پیکر تراشی کا ایسا یکسر مختلف انداز اختیار کیا جسے مسیحی علامت نگاری کا نام دیا جانا زیادہ مناسب ہوگا۔ ”پروفراک“ کی پیکر تراشی قاری پر ایک فوری تاثر مرتب کرتی ہے جب کہ Ash Wednesday کی پیکر تراشی خاص پُرپچ اور ساکن ہے اور جیسا کہ ظاہر ہے اس میں مسیحی علامتوں کی کثرت ہے، یہاں تک کہ مسیحی شعائر سے تعلق رکھنے والی علامات بھی اس میں درآئی ہیں۔ سترھویں صدی کے اربع اول میں بعض فرانسیسی شعراء کہا کرتے تھے کہ مسیحی علامت نگاری مردہ ہو چکی ہے اور تجربہ محض ہو کر رہ گئی ہے حالانکہ علامت کو زندگی سے لبریز ہونا چاہیے۔

تاہم مسیحی علامت نگاری انیسویں صدی کے انگلینڈ اور یورپ کی شاعری سے رخصت ہو چکی تھی۔ ہاں اگر اس کی کوئی رقی باقی رہ گئی تھی تو مورس اور ٹینیسن کے یہاں جنہوں نے بعض مقامات پر آرائشی مقصد سے مسیحی علامات سے کام لیا۔

ایلیٹ نے مسیحی علامت نگاری کی حمایت اس بنیاد پر کی کہ مسیحیت انسانی زندگی کی ابدی حقیقتوں کا احاطہ کرتی ہے۔ اساطیر و حکایات پر مشتمل سرچیز فریئر کے مجموعے کے مطالعے سے ایلیٹ پر یہ حیرت ناک انکشاف ہوا تھا کہ تمام تر انسانی تجربات میں بنیادی حقیقت کی کارفرمائی کو قدر مشترک کی حیثیت حاصل ہے۔ اس طرح وہ سائنسی سطح یعنی عمرانی بنیادوں پر دوسری قوموں سے متوازی اساطیر و حکایات کی نشان دہی کے ذریعے مسیحی اخلاقیات کی حقیقت و صداقت کو ثابت کرتے ہیں۔ لیکن ایسا صرن شعار کے ذریعے ہی ممکن ہے کہ کوئی روح کی بھی بازیافت کر لے۔ ایلیٹ کا یہ بھی کہنا ہے کہ اگر ہم مسیحی علامت نگاری کو اپنی تخیلی زندگی کا سرچشمہ بنالیں تو ہم حقیقی مسیحیت کی دریافت بھی کر لیں گے۔ صرف ادب ہی نہیں بلکہ پوری مغربی تہذیب کو بھی یہ ایلیٹ کی بہت بڑی دین ہے کہ آج انہوں نے مسیحی شعار کا احیا کر دکھایا ہے۔ اجتماعی علامتوں کے تصور کے ضمن میں انہوں نے یہ نکتہ پیش کیا تھا کہ شخصی پیکر مہذب ہوتے ہیں اور اکثر و بیشتر اسی لیے ناتابل فہم رہتے ہیں لیکن یہ اجتماعی پیکر بھی بروئے کار لائے جاسکتے ہیں بشرطیکہ وہ شاعر کے تجربے کا حصہ بن جائے۔ مسیحی علامتوں کے احیاء میں ایلیٹ کو کامیابی اس بناء پر نہیں ملی کہ آخر عوام کے ایک طبقے کا ان علامتوں پر یقین تھا بلکہ اس وجہ سے کہ وہ ذاتی طور پر ان کے تجربے سے دوچار ہوئے تھے اور اس تجربے کو اپنی رگ رگ میں محسوس کیا تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی ہے کہ ہر شخص کے لیے قابل فہم اجتماعی علامت نگاری مکمل طور پر اور منظم معاشرے ہی میں ممکن ہے۔ مثال کے طور پر چین میں انیسویں صدی کے اختتام تک یا قدیم مسلم معاشرے میں جیسا کہ بیل، گل، ساتی کی علامتوں سے ظاہر ہے۔ یورپ کے موجودہ معاشرے میں ان اجتماعی علامتوں کا کوئی

گزر نہیں کیونکہ یہ مکمل انتشار کی نذر ہو چکا ہے۔

ایلیٹ کے یہاں تمثیل کی طرہ رجعت کا میلان بھی ملتا ہے۔ پروفراک ایک مقامی علامت ہے جو کسی مخصوص تجربے کو شفافیت بخشتی ہے اور اس کے سوا اس کا کوئی دوسرا اعلیٰ نہیں ہوتا۔ اس نوع کی علامت نگاری کو فرانڈی زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔ دوسرے مرحلے میں پہنچ کر علامتیں تشکیل عمل انجام دیتی ہیں جب حکایتوں اور داستانوں سے کام لیا جاتا ہے مثلاً ویسٹ لینڈ میں۔ اور یہ سب ینگ کے آرکی ٹائپس ہیں۔ اس میں ایک پیکر غالب رہتا ہے اور وہ ہے مثالی حسن کا۔ اس کے ساتھ ہی مسیحی شعار اور علامتوں سے کام لینے کا رجحان بھی شروع ہوتا ہے اور یہ مرحلہ Ash Wednesday کی تخلیق کا ہے۔ ایلیٹ کے "فور کو آرڈرز" کے مرحلے میں ہمارا واسطہ مجرد نقوش یا 'پٹرین' اور اقلیدسی خاکوں کی شکلوں سے پڑتا ہے جن میں نمایاں ترین شکل دائرے کی ہے۔ یہ نظمیں تمثیل کے تاروں میں پروئی ہوئی ہیں لیکن ان میں استعمال ہونے والی مسیحی اور رومیاتی علامتوں کو شدید تر بنایا گیا ہے۔ یہاں ایلیٹ بھی تمثیل کی طرف رجوع کر رہے ہیں۔ تمثیل کو انیسویں صدی میں بہت کمزور دُجے کی علامت نگاری خیال کیا جاتا تھا جس میں بعض تصورات کی نشاندہی کے لیے علامتوں کا آزادانہ انتخاب ردوار کھا جاتا تھا۔ اب سوچنے کی بات یہ ہے کہ تمثیل کو برتنے والی جان بنیان کی مشہور زمانہ تخلیق "پلگرمز پر دگریس" یا اُس سے بھی عظیم دانتے کی "ڈوائن کامیڈی" کے بارے میں کیا کہا جائے گا۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اس طرح کی علامت نگاری کی معنویت اور اثر آفرینی منضبط معاشرے کے پس منظر میں ہی باقی رہتی ہے جس میں اُس کی پیش کردہ اقدار کو فوری طور پر عوام کا ذہن قبول کرتا ہو۔ ایسے معاشرے میں تمثیل نگاری نہ صرف ممکن بلکہ قابلِ تزیج بھی ہے کیوں کہ اس سے براہِ راست مخاطب اور معنی کی ترکیب کے مقاصد حاصل ہوتے ہیں۔ اگر عوام کی خاصی تعداد کے حواس پر کوئی تجربہ کھرا اُترتا ہے تو اس کا اثر یقینی ہے خواہ اُس کے اظہار کے لیے بے جان علامتیں ہی بردے کار لائی جائیں۔ ایلیٹ نے آخری دور میں مشوری

طور پر تخیل نگاری کا دامن تھا مایکوں کہ یہ زیادہ براہ راست اور اقتصادیت پسند ہے۔

ایلیٹ نے علامت کے مفہوم کو ایک اور اعتبار سے بھی وسعت دی۔ علامت کو عموماً کسی ایسی شے سے تعبیر کیا جاتا ہے جو آنکھ سے نظر آئے یعنی اُس کا کوئی پیکر ہو۔ لیکن ایلیٹ نے اُس طرٹ اشارہ کیا کہ کوئی ایسی شے بھی باقاعدہ موجود ہے جسے سمعی تخیل کا نام دیا جاسکے اور یہ سمعی تخیل آوازوں کے سہارے اپنا کام کرتا رہتا ہے۔ صوتی تاثرات مثلاً لے اور اُتار چڑھاؤ اتنے پُر اثر ہوتے ہیں کہ بقول ایلیٹ کسی نظم کو سمجھنے بغیر اُس سے لطف اندوز ہونا ممکن ہے۔ اس سے دو نکتے سامنے آتے ہیں۔ اول یہ کہ افراد پر سمعی تخیل کا اثر نادانستہ اور غیر شعوری طور پر پڑتا ہے۔ دوسرے یہ کہ ایلیٹ کے نزدیک آوازیں ہمارے دماغ کی قدیم ترین یا تہذیب نا آشنا اور مہذب ترین دونوں سطحوں کو متاثر کرتی ہیں۔ صوتی تخیل کی اثر پذیری بے یک وقت ہمارے شعور کی مختلف سطحوں کی اثر پذیری ہے۔ اپنے انتہائی مفہوم میں علامت نگاری ہم سے اس بیان کی متقاضی ہے کہ ہر شاعری علامتی ہے۔ کیٹس نے کہا تھا کہ پوری کائنات میں سب سے زیادہ غیر شاعرانہ وجود شاعر کا ہے جس کی کوئی شخصیت نہیں ہوتی۔ مثال کے طور پر شیکسپیر ان گنت کرداروں کے خالق ہیں اُن میں ایساگو اور اونیلیا بھی ہیں اور میکبتھ اور ڈسڈیمونا بھی۔ ان میں سے کس کردار سے شیکسپیر کی اپنی شخصیت کا اظہار ہوتا ہے؟

کیٹس کا کہنا ہے کہ شاعری شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ شخصیت کی توسیع ہے اور فرد کا اپنی شخصیت کی سرحد سے پرے چلے جانا ہے۔ یہی مدعا ڈبلیو۔ ڈی۔ کیٹس کا بھی تھا جب انھوں نے کہا کہ شاعری کرنے کے لیے ایک حجاب کی ضرورت ہے۔ کیٹس کی زندگی غم و آلام سے بھری ہوئی تھی لیکن شاعری میں ساری باتیں اُن کے یہاں مسرت و سرشاری کی ہیں۔ گویا اس طرح شاعر اپنی اصل شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ اُس کی ضد کا اظہار کر رہا ہے۔ کسی ادیب و شاعر کے کردار اور علامتیں اسی متضاد

شخصیت یعنی انیٹی سیلف کو پیش کرنے کی کوششوں کی ناپیدہ ہوتی ہیں۔
ایلیٹ نے ایک جگہ کہا ہے :

”بوسہ لینے میں ناکام ہونٹ نغمہ سرا ہو جاتے ہیں۔ شاعری
جذبات کا اظہار نہیں بلکہ جذبات سے فرار ہے۔ یہ شخصیت کا اظہار
ہی نہیں بلکہ شخصیت سے فرار ہے۔“

فرائڈ کے مطابق آرٹ تشنہ آرزوؤں سے جنم لیتا ہے اور یہ فرار ہے اُن
تمناؤں اور جذبات سے جن کی تکمیل عملاً ممکن نہیں۔ لیکن فرار کا طریقہ آہستہ آہستہ
کی دریافت میں پوشیدہ ہے۔ مثال کے طور پر شیکسپیر نے اپنے شکوک اور مسائل کو
ہیملٹ کی ذات میں مرکوز کر دیا تھا۔ شاعر کو کسی ایسی موزوں شے یا کردار کی تلاش
کرنی چاہیے جس سے وہ اپنی موضوعیت کو منسوب کر سکے۔ اس عمل میں نہ ہی راست
بیانیہ سے کام لیا جائے اور نہ ہی جذبات سے مغلوب ہوا جائے۔ شاعری میں شخصیت
سے فرار پر ایلیٹ کے اصرار کا منشا یہ ہے کہ اگر کسی کو اچھی شاعری پیش کرنا ہے
تو اُسے چاہیے کہ اپنے تجربات کی تجسیم کر لے اور انہیں خارجی جہت بھی دے۔ اُسی
طرح جیسے درجل اور ہومر نے کیا تھا لیکن شیلے کو اس کوشش میں ناکامی ہوئی گویا
کہ علامت نگاری کے بغیر اچھی شاعری محال ہے۔ سچ پوچھیے تو یہ ہے ہی علامت نگاری۔
ایلیٹ کے یہاں علامت کی ایک اور شکل اقتباسات سے کام لینے کی ہے۔ مثال کے
طور پر ”ٹپسٹ“ میں Ariel's Song سے ماخوذ لائن

Those are pearls that were his eyes

ویسٹ لینڈ کی متواصل ایج ہے اور یہ ظاہر کرتی ہے کہ موت کا رضا کارانہ خیر مقدم
ازیر نظر مثال میں غرقابی تبدیلی یا حیات نو سے ہمکنار کرتا ہے۔ گویا کہ آلام و مصائب
کو بخوشی گلے لگا لینے کے بعد تجلیل و تنزیہ کا مرحلہ آتا ہے (یہاں بھی مدفون خدا کا تصور
کار فرما ہے جو روح کو مستغنی کر دے گا)۔ لیکن ایلیٹ کے یہاں برتے گئے کسی
اقتباس کی حیثیت اُس کے اصل سیاق سے کہیں زیادہ ہے جو کہ متعدد مختلف

مزاہوں اور ذہنی کیفیات پر محیط رہتا ہے۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ اس کا عمل کسی ایک مخصوص نظم پر ختم نہیں ہو جاتا بلکہ یہ تغیر اور ارتقاء پذیر رہتا ہے اور کسی نہ کسی شکل میں دیگر نظموں میں بھی ظاہر ہوتا رہتا ہے اس کی حرکت آگے کی طرف بھی ہوتی ہے اور پیچھے بھی۔ یہ نہ صرف کسی نظم کی اگل اور گزشتہ سطور کو متاثر کرتا ہے بلکہ اُن نظموں کو بھی جو ایلیٹ کے قلم سے ابھی نکلی بھی نہیں ہیں اور جو شاید وہ دس برس بعد لکھیں۔

علامت نگاری کے مکتب فکر سے وابستہ ایک شاعر ماترلنک (Materlinck)

نے اس خیال کا اظہار کیا ہے:

”میں سمجھتا ہوں کہ علامتیت کی دو قسمیں ہیں۔ ایک تو وہ جسے ہم تیار شدہ علامت

کا نام دے سکتے ہیں جس کا غیر مجردات سے اٹھتا ہے اور جو ان مجردات کو انسانیت کا

لبادہ پہنانا چاہتا ہے۔ یہ تمثیل سے بہت قریب ہے۔ دوسری قسم کی علامتیت غیر شعوری

نوعیت کی ہے جو کب وجود میں آجاتی ہے اس سے خود شاعر بھی بے خبر رہتا ہے۔ یہ

علامتیت عموماً اُس کے دہم و خیال کی سرحدوں سے بھی پرے چلی جاتی ہے۔ اس طرح

یہ کہا جاسکتا ہے کہ علامت ایک فطری قوت ہے اور انسان کی روح اُس پر کوئی

قید و بند نہیں لگا سکتی اور نہ ہی اُس کے ضابطوں کے آگے ہٹ سکتی ہے۔ شاعر کو اگر

کچھ کرنا ہے تو محض اتنا کہ علامت کے تعلق سے ایمرسن کے تجویز کردہ منصب نبتاری

کو سنبھالے رہے اور وہ اس طرح کہ کسی کُندے کے ٹکڑے کرتے ہوئے اُسے سر پر

رکھنے کے بجائے اپنے پیروں میں ہی رکھے۔ اس طرح کُندے پر پڑنے والے کلباڑے

کے ہر وار میں مصروفِ عمل تو وہ تنہا ہی ہوگا لیکن دیکھا جائے تو اس کے اس کام میں

پورا کرہ ارض شامل ہے۔ اس حیثیت کو اختیار کر کے وہ ہمارے ستیارسے اور کائنات

کی قوتِ ثقل سے مدد حاصل کر رہا ہے اور اپنے زورِ بازو کو کم سے کم بروئے کار

لا رہا ہے۔ بعینہ یہی حیثیت شاعری کی ہے جس قدر طاقت کا بھی وہ مالک ہے وہ

اس بنیاد پر نہیں ہے کہ وہ بذاتِ خود کیا کرتا ہے بلکہ اس بنیاد پر کہ دوسروں اور

پراسرار اور ازلی نظام اور اشیاء کی مخفی قوتوں کے ذریعے کیا کچھ کرواتا ہے۔ علامت کے عمل میں شاعر کی حیثیت مجہول ہی رہتی چاہیے اور خالص علامت شاید وہی ہے جو اس کے علم کے بغیر یہاں تک کہ اس کے ارادے کے بر خلاف وجود میں آتی ہے۔ علامت کے بغیر ادب پائے کے وجود کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔

یٹیس اور ایلٹ دونوں ہی نے طارے سے قابل ذکر حد تک اثر قبول کیا تھا۔ طارے کا قول ہے کہ "شاعری الفاظ کے سہارے کی جاتی ہے" اسی طرح ایڈرا پاؤنڈ کا خیال ہے کہ "شاعری کا مصرف الفاظ کے معانی کو صحت و قطعیت عطا کرنا ہے اور اس کے لیے جیسا کہ طارے نے کہا ہے اشارے کنائے کے علاوہ کسی اور شے کی ضرورت نہیں ہے۔ موجودات کی حقیقت کے بارے میں انسانی ذہن کا استغراق اور اُس سے ابھرنے والے رقصاں پکرنے کی تخلیق کرتے ہیں۔ Parnassians کا یہی شیوہ تھا کہ اشیاء کی کیفیت کی پوری طرح وضاحت کر دیا کرتے تھے جس کی بناء پر اُن میں پراسراریت کا فقدان ہوتا تھا۔ اس طرح وہ دہن کو خیال سے پیدا ہونے والی طرب افزا مسرت سے محروم کر دیتے تھے۔ کسی شے کو نام دینا کسی نظم کی لطف انگیزی کے اس تین چوتھائی لطف کو ختم کر دینا ہے جو اندازہ و قیاس کی مسرت میں پنہاں ہے اور اُس کی خواب آگین کیفیت میں غل ہونا ہے۔ اسی پراسراریت کے مکمل تصرف سے علامت کی تشکیل ہوتی ہے۔ یہ روح کی کسی کیفیت کو اجاگر کرنے کی غرض سے بتدریج کسی شے کو وسیلہ بنانے کا عمل ہے۔ اس کے برعکس کسی شے کا انتخاب مزکشائی کے پورے سلسلے کے توسط سے اُس سے روح کی کسی مخصوص کیفیت کا استخراج ہے۔ شاعری کو چیتانی عناصر سے کبھی خالی نہیں رہنا چاہیے اور ادب کا مقصد بھی اس کے سوا کچھ نہیں کہ موجودات کو اجاگر کیا جائے۔ لیکن چیتاں کا مفہوم شاعر کا دیدہ و دانستہ ابتذال پر اتر آنا بھی نہیں ہے۔ شاعر کی طرف سے کسی تحریر کو ممکن حد تک محدود سے چند علامتوں تک محدود رکھنے کی کوشش یقینی طور پر چیتاں کو جنم دیتی ہے جس کے عناصر مختلف ہوتے ہیں لیکن ایک علامت میں سمٹ آتے ہیں۔ یہی خواہناک محویت ادب کو طارے کی ایک بڑی دین ہے۔

ادب اور مصوری؛ تاثیریت اور اظہاریت

انیسویں صدی کے اختتام کے قریب ادب اور مصوری میں اتنی قربت ہو گئی تھی کہ ایک کو سمجھنے کے لیے دوسرے کی فہم ناگزیر تھی۔ ۱۸ روزیلی مورس: دی رفالائٹس، بیسویں صدی کے اوائل میں دونوں کے درمیان یہ ربط اور بھی گہرا ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ انسانوں کا کردار ۱۹۱۰ء میں بدل چکا تھا جس کی جھلکیاں درجینیا دولت کی تحریروں میں مل جائیں گی۔ (۱۹۱۰ء) میں انگلینڈ میں پہلی بار مابعد تاثیریت کے رجحان کا مظاہرہ ہوا، دنیا کے ہر ادب میں ہمیشہ دو دھارے غالب رہے ہیں۔ ایک قدیم اور دوسرا جدید۔ اُن میں سے ایک کو ہم تقلید سے تعبیر کر سکتے ہیں جس کی بنیاد انسانی فطرت کی اولین اور دیرینہ جبلت پر ہے یعنی خواہ مخواہ کی گرفت میں آنے والی اشیاء کی نقل کرنا اور یہ انسانی فطرت کا بنیادی عمل ہے۔ دوسرے دھارے کا تعلق تخلیق سے ہے۔ انسان جب مظاہر فطرت کی نقل کرتا ہے تو اس عمل میں بھی اُن کی نئی صورتیں ڈھالتا ہے۔ اس طرح کوئی بھی آرٹ نہ تو خالصتاً تقلیدی ہے اور نہ خالصتاً تخلیقی۔ بلکہ ان پر ان اصطلاحات کا اطلاق تعابلی مدارج کے اعتبار سے ہی کیا جاسکتا ہے۔ تخلیق سے ہی مربوط ہے اسلوب کاری۔ اور یہ ایسا عنصر ہے جو خاص طور پر ڈبلیو۔ بی۔ بیٹس کے یہاں ہمیں ملتا ہے۔ بیٹس کی یہی ایک خواہش تھی کہ کس طرح فطرت کی سرحدوں کے

پارچا جائے۔ گویا کہ فطرت کی پچی مصوری کا رجحان ایک انسانیت پرستانہ آدرش ہے۔ اس رجحان کی بہترین مثالیں یونان اور شاہ اثنیہ کے آرٹ میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ اس کے مقابل تجریدی رجحان ہے۔ یہاں کوئی فن کار مظاہر فطرت کی پچی تصویر کشی یا انتقال کی کوشش نہیں کرتا بلکہ اپنے ذہن میں موجود مجرد نمونوں یا تصورات کا اطلاق انسانی زندگی پر کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور یہی عمل دراصل اسلوب کاری ہے۔ جدید شاعری میں یہ رجحان بہت نمایاں ہے۔ نہ صرف ادب میں بلکہ حقیقی زندگی میں بھی اس عنصر سے ہمارا واسطہ پڑتا ہے۔ فطرت کی حدود کو عبور کر جانے کی پیش کی خواہش میں یہی جذبہ کار فرما ہے۔

اٹھارہویں صدی اور اُس کے بعد فرانس یورپی ادب میں سب سے آگے تھے۔ رومانیت فرانس میں تاخیر سے پہنچی ہے یعنی ۱۸۲۰ء تک۔ ۱۸۳۰ء تک استال دال اور بالزک جیسے ناول نگار رومانیت کے خلاف بغاوت شروع کر چکے تھے۔ اور اُس صدی کے وسط تک ہم دیکھتے ہیں کہ رومانیت کے خلاف ایک رویہ ابھر چکا تھا اور وہ رویہ تھا حقیقت پسندی کا۔ حقیقت پسندی کی ایک قسم تو یہ ہے کہ پورے خلوص اور صحت کے ساتھ اشیاء و مظاہر کی نقل بنائی جائے اس طرح کہ اس کی تاثر تفصیل چھوٹی سے چھوٹی بھی قطعیت اور موزونیت کے ساتھ اس میں سما جائے۔ قبل ازرفائیلی عہد کے فن کاروں کے یہاں بھی حقیقت پسندی کا یہی تصور تھا۔ اس مقصد سے وہ خے جس کی تصویر کشی کی جاتی ہے اس کا مشاہدہ مسلسل اور کافی دیر تک کرنا ہوتا ہے تاکہ اُس کے تمام پہلوؤں کو آنکھ میں آتا رہا جاسکے۔ حقیقت پسندی کا ایک مفہوم وہ ہے جس کا ایک پنہاں ربط بد صورت، بے شکم، ارذل اور یہاں تک کہ نمش اور عریاں مظاہر سے ہے۔ زولا کے ناولوں میں حقیقت پسندی کا یہی رخ ملے گا۔ پہلے مفہوم پر جائیں تو ایلٹ کی شاعری کسی طور پر حقیقت پسندانہ شاعری نہیں قرار پائے گی کیونکہ اُس کا رجحان تعلیدی نہیں بلکہ تخلیقی ہے۔ دوسرے معنی میں وہ حد درجہ حقیقت پسند ہے حقیقت پسندی کے حوالے سے تشدد، خونریزی اور قتل و غارت گری میں دلچسپی کا آغاز ۱۸۶۰ء سے Painters

combat اور Bastien Lapage کے ساتھ ہوا۔

نظرت نگاری کی خصوصیات ہیں:

- (۱) پوری صحت اور قنطیت کے ساتھ زندگی کے باریک ترین پہلوؤں کی عکاسی۔ رپورٹ نگاری کا یہ عنصر انیسویں صدی کی آخری دہائی میں انگلینڈ میں داخل ہوا۔ اس رجحان کا اظہار ٹامس ہارڈی جارج مور (مثلاً ایسٹمر واٹرز) اور سمرسٹ مام کے یہاں ملتا ہے۔
- (۲) زندگی کے قبیح مظاہر خصوصاً جنس میں دلچسپی۔ اس رجحان کے نمایاں نمائندے ہارڈی جارج مور، مام، برنارڈشا اور ولز ہیں مگر الذکر کا ناول زمین آت پر اپریٹ خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ کسی حد تک گالزورڈی کے ناولوں میں بھی یہ رجحان جھلکتا ہے۔
- (۳) سائنٹیفک بننے یا ظاہر کرنے کی خواہش۔ اس مقصد کے لیے سائنس کی جس شاخ کا انتخاب کیا گیا وہ بائیولوجی تھی۔ اس رویے کا مرکزی خیال یہ تھا کہ انسان کو دیگر حیوانات سے متاثر نہ سمجھ کر اس کا مطالعہ حیواناتی اصولوں کی ہی روشنی میں ہونا چاہیے۔ اس خیال کا اولین داعی ابن تھا۔ برنارڈشا اور ولز پر ابن کا اثر اسی صورت میں مرتب ہوا کہ انھوں نے حیواناتی اصولوں کو تسلیم کیا خواہ وہ اصول تورات ہو، ماحول و گرد و پیش سے اثر پذیری کا اصول ہو یا فطری انتخاب کا۔ یہ ضرور ہے کہ ان اثرات کا اظہار مذکورہ دونوں فنکاروں پر کسی قدر بدلی ہوئی شکل میں ہوا ہے۔ گالزورڈی نے ان باتوں سے کوئی دلچسپی نہیں دکھائی اور اس کی یہ لاطعلقی دراصل سائنس کی طرف اس کے میلان کا نتیجہ ہے۔
- (۴) اس زمانے کے سماجی اور سیاسی مسائل میں دلچسپی مثلاً معاشرے میں خواتین کی حیثیت۔ ایسی سے لے کر برنارڈشا، گالزورڈی اور ایچ۔ جی۔ ولز تک تمام ادیبوں نے ان مسائل سے ذہنی سروکار رکھا ہے اور ان پر قلم اٹھایا ہے۔ ایک واضح ترین مثال ٹولز باؤس کی ہے جس میں پیش کی گئی عورت ہر چند کہ بہت خوش و خرم ہے، ایک دن آخر اس حقیقت تک پہنچتی ہے کہ وہ تو محض ایک گڑیا ہے، صرف دل بہلاوے کی چیز۔ اس سے بڑھ کر اس کی کوئی وقعت و حیثیت نہیں۔ حقیقت نگاری یا فطرت پرستی کی تحریک سے وابستہ تمام لیڈر اگر کیونسٹ نہیں تو انقلابی اور یساری ضرور تھے۔ صنعتی مسائل بھی ان ادیبوں کے ذہن پر دستک دیتے رہتے تھے اور اسی کے ساتھ بالعموم تمام اقتصادی مسائل بھی۔ ان میں اہم ترین مسئلہ یہ تھا کہ مالک اور مزدور کے درمیان ایک آدھش

رشتہ کس طرح کا ہونا چاہیے۔ برنارڈشا، ویلز اور گالزوردی نے ان سوالات کو اولین اہمیت دی۔ اور ویلز نے تو اس میں اتنی دلچسپی دکھائی کہ اُسے برا ناول نگار کہلانا گوارہ تھا لیکن اپنے سماجی ناول نگار کے مرتبے سے دستبرداری منظور نہ تھی۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ (اور ڈبلیو۔ بی۔ میٹس نے بھی) فطرت نگاری کی مخالفت کی۔ اس کے تین اسباب ہیں۔ اول یہ کہ ایلیٹ کا اصرار تھا کہ آرٹ نقالی یا تقلید نہیں بلکہ تخلیق ہے۔ اور اسی بنا پر اُس نے کہا کہ حقیقت نگاری آرٹ کی نفی ہے۔ دوسرے ایلیٹ کا خیال تھا کہ آرٹ ایک انتخابی طریقہ کار اختیار کرتا ہے جب کہ فطرت نگار یہ چاہتا ہے کہ ہر ادنیٰ سے ادنیٰ بات کا چربہ آمار کر رکھ دے چاہے وہ اہم ہو یا نہ ہو اور اس طرح اصل موضوع سے قاری کی توجہ ہٹا کر آرٹ کی تاثیر کو چوٹ کر دے۔ یہ اعتراض ڈبلیو۔ بی۔ میٹس نے اٹھایا تھا جس کا کہنا تھا کہ آرٹ ایک ڈزن ہے جب کہ فطرت نگار ہر ڈزن سے خائف رہتا ہے اور اسی لیے وہ فن کا قطعاً نہیں ہے۔

جوانیاتی رجحان جب ماند پڑ گیا تو فن کار نے اپنی فکر کو دیگر علوم کی طرف موڑا مثلاً کیمیا، طبیعیات وغیرہ۔ اس سے چند برس پہلے تک فن کار انسان کی حیثیت کو حیوان کے درجے تک گرانے میں دلچسپی رکھتے تھے اور اب Impressionist مصوریہ محسوس کرتے ہوئے کہ جو رنگ وہ استعمال کرتا ہے وہ غلط ہیں اور ملاوٹ سے خالی نہیں ہیں تو وہ انسان کی تصویر میں بنیادی رنگوں میں بنانے کی خواہش کرنے لگا۔ اگر وہ کوئی ثانوی رنگ بنانے کی خواہش کرے تو اُسے اپنے طشت میں ان بنیادی رنگوں کو ملانے کی ضرورت نہیں تھی بلکہ سورج کی شعاعوں کے باہم ملنے کے عمل کے خطوط پر وہ اپنے کینوس پر دو یا تین بنیادی رنگوں کے منحنی قطرے ایک دوسرے کے قریب پیکا کر مطلوبہ ثانوی رنگ تیار کر لیتا ہے۔ تصور کو اپنے موضوع سے زیادہ رنگ بنانے میں دلچسپی تھی یعنی ثانوی رنگ کی تخلیق میں سورج کی شعاعوں کے استخراج کے عمل کو سمجھنے میں وہ زیادہ ہنمک تھا۔ پھر یہ فطری امر ہے کہ تاثیر پسند تصور کو عظیم موضوعات سے دلچسپی کیوں ہوتی۔ وہ تو آدم و حوا کے ہیوط کے بجائے عیب کی تصویر بنائے گا۔ اس لیے اس نے جھوٹی اشیاء کا انتخاب کیا

کسی قدرتی منظر کے چھوٹے سے گوشے کا جس میں وہ اپنے تختیل کی اڑان کا پوری طرح مظاہرہ کر سکے۔ اور یہ بات بھی ہے کہ یہاں وقت کے کسی زمانے کا تصور بھی ناممکن ہو گیا۔ شمسی شعاعوں کی حرکت برابر نئے رنگ دیتی رہتی ہے۔ اگر فن کار کچھ کر سکتا ہے تو صرف یہ کہ کسی ساکت ماحول کو اپنی گرفت میں لے لے جو اگلے لمحے ہی اوجھل ہونے والا ہے۔ مائیکل اینجلو کی تصویر "ہبوط آدم" انسان کی تعمیر کی عکاسی میں اس کی دلچسپی ظاہر کرتی ہے۔ تعمیر جس کی وسعت ہزاروں سال کا احاطہ کرتی ہے۔ لیکن تاثیریت پسند تصور کے نزدیک محض ایک مخصوص لمحے میں کسی پتی یا پنکٹری پر سورج کی شعاعوں کے پڑنے کا منظر زیادہ دلچسپ ہے۔ اُسے انسان کے مسائل یا کسی موضوع کے کوئی واسطہ نہیں اور اگر ہے تو لمحاتی۔ ہر آن بدلتے والی جہتی جھلکیوں سے اور اسی لیے اس رویے کا نام "تاثیریت پڑا"۔

Passaro 'Vegas' Manet جن سے Pointillism کی ابتدا ہوئی اہم تر

تاثیریت پسند مصوروں کی صف میں آتے ہیں۔ پہلے تو تاثیری تصویریں مبہم اور دُصنڈ لائی ہوئی تھیں اور ذرا فاصلے سے ہی کوئی کچھ سمجھ سکتا تھا کہ اُن میں کیا دکھایا گیا۔ آگے چل کر تصویروں میں ٹھوس پن آیا جس کی ابتداء رینوا Rencir نے کی اگرچہ نقطہ کاری کا طریقہ اب بھی اُسی طرح رائج رہا۔ رینوا کی تصویر "ٹوائٹ" اس کی واضح مثال ہے۔

ادبی تخلیق میں بھی تاثیری طریقہ کار ممکن ہے۔ مثال کے طور پر "مادام بویری" میں سورج کی کرنوں کو برت کے پردے میں سے اور پھر ایک جھری میں سے گزرتے ہوئے اور آخر میں ایما کے رخسار پر پڑتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ لیکن یہ لمحاتی تاثیر ایک علامت بھی ہے یعنی بویری کی ذہنی کیفیت کی علامت۔ یہ تاثیریت کی حتمی تھی کہ بے معنی اشیاء کی بھی تصویر کشی کی جاتی تھی۔ تاہم عظیم فن کاروں کے ہاتھوں اکثر دوسروں کے برعکس یہ تصویر کا ٹھوس پن مجروح ہوا اور نہ اُس کی وقعت و اہمیت پر حرف آیا کیونکہ انھوں نے "تاثیر سے علامت" کا کام لیا۔ جیسا کہ فلاہیر کے یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ بنظر ہر بے معنی اور غیر اہم چیز یا واقعے کو ایک بویری ذہنی کیفیت کی عکاسی کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ زندگی کے کسی

ایسے لمحے کی عکاسی کے لیے جو پوری ذہنی زندگی کی شدت سے لبریز ہو پوری مختصر کہانی لکھنے کی روایت روسی ادیب چیخوف نے اسکول مٹریس لکھ کر قائم کی اور انگریزی ناول پر سب سے پہلے - تاثری تکنیک کا استعمال گالزورڈی نے کیا۔ ان ناولوں میں تاثری طرز تحریر کے حامل بعض اقتباسات ہی مل سکتے ہیں۔ تاثریت سے متاثر دیگر انگریزی ناول نگاروں میں ای۔ ای۔ ایم۔ فوسٹر، جوائس، ڈولینز، ورجینیا وولف جس کا ناول 'لائٹ ہاؤس' اینڈ ڈیوڈ ہے، کیتھرین مینفیلڈ ہیں۔ موزر الذکر وہ مختصر کہانی نویس ہے جو مکمل طور پر تاثریت کے انداز میں چیخوف کی تقلید کرتی ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے تاثریت کو مازنگ ایٹ ڈوڈو میں برتا ہے جہاں دھندلا بن کر ابھرتی ہے۔ اس کے علاوہ اسے گیم آن چس میں کرسی، اطللس، جوابرات وغیرہ پر برقی روشنی کے عکس اگرچہ سورج کی روشنی نہیں ہے، اسے یہ رویہ ظاہر ہے۔ تاثریت کا حامل اس کا ایک اور فن پارہ برنٹ نارٹن ہے اور یہاں بھی تاثریت کو علامتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ تاثری اسلوب میں طویل نظیں لکھنا ممکن نہیں ہے کیونکہ اس میں ایک سے زائد تصورات کو کام میں لانا پڑے گا۔

مابعد تاثریت : مابعد تاثریت کسی الگ اور متنازع تحریک پر دلالت نہیں کرتی بلکہ یہاں ہمیں ایسے کئی رجحانات جگمگت نظر آتا ہے جن میں تاثریت پسندوں کی تقلید کی گئی ہے۔ - وان گوگ بنیادی طور پر ساجی پیغمبر تھا۔ ایک ایسا اعصابی مریض جو تاثریت پسندوں سے مستعار اور ترمیم شدہ مخصوص تکنیک کی مدد سے اپنے پیش کردہ مناظر کو روح کی کرب کے اظہار کی قدرت عطا کر دیتا ہے۔ یہ تاثریت کے باب میں ایک اضافہ تھا اور اس کا خاص سروکار چھوٹے چھوٹے اثرات سے تھا مثلاً روشنی وغیرہ۔ اس ضمن میں مندرجہ ذیل مصوروں کے نام آتے ہیں۔

پال گوگاں : ایک متول رنگ ساز تھا جس نے South Seas میں واقع جزیرہ ہیتی میں سکونت اختیار کر لی تھی تاکہ وہاں کے مقامی باشندوں کی زندگی کی تصویر کشی کر سکے۔ اس سے قدیم ترین اور غیر متدی زندگی میں اس کی دلچسپی ظاہر ہے۔ زندگی کے قدیم ترین مظاہر میں ایلیٹ کی دلچسپی کی وجہ عزایات کے براہ راست مطالعے سے زیادہ یہی تاثریت

پسند فن کار ہیں۔ مثلاً فریزر کی Golden Bough اور مس وٹسن کی From Ritual to

Romance نے اسے متاثر کیا ہے۔ مگر مابعد تاثری فن کاروں نے چین اور خصوصاً میسویں صدی میں نیگرو باشندوں اور نیگرو آرٹ میں زیادہ دلچسپی دکھائی ہے۔ نیگرو کے یہاں فطرت سے خوف کا احساس ہے اور یہ موضوع خوف اور تشکیک کے عہد یعنی میسویں صدی کے لیے خاص دلکشی رکھتا ہے۔ ایلٹ کا کہنا ہے کہ شاعر تاریخ کے تمام ادوار کی جدید ترین ہستی بھی ہے اور قدیم ترین بھی کیونکہ وہ اپنے اندر جدید علم اور قدیم حسیات کا امتزاج پیش کرتا ہے۔

لان تیری (Lantere) وسیع اور طنزیہ تاثرات پیش کرتا ہے سیزان (Cazanne) کے منظر عام پر آنے سے پہلے مصوروں کے یہاں قدرتی اشکال و مظاہر کی نقل کی کوشش ملتی ہے اور سیزان کے ساتھ ہی جدید آرٹ میں ایک دوسرے رجحان کی ابتدا ہوئی جسے اسلوب کاری کا نام دیا جاسکتا ہے یعنی قدرتی مظاہر و مناظر کو اپنے ذاتی اسلوب کے مطابق ڈھالنے کا رجحان۔ کیتھرین مینسفیلڈ نے ایک جگہ یہ اعتراف کیا ہے کہ سیزان کی تصویریں دیکھنے کے بعد اس کے لکھنے کی تکنیک یکسر تبدیل ہو گئی۔ اسلوب کاری کو کسی دوسرے جدید ادیبوں نے بھی مقصد بنایا ہے جن میں جیمز جوائس، ورجینیا وولف اور ایلٹ کے نام شامل ہیں۔ ایلٹ کے تمام تجربات اس کی تکنیک سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ اس کے ذہن میں جاگزیں اس تصور سے ہم آہنگ کہ وہ نظم کیسے لکھے گا۔ کوئی جدید نظم کسی جذباتی تجربے کے بجائے آوازوں کی موزونیت اور تناسب کے خیال سے بھی وجود میں آسکتی ہے۔ اسی لیے عظیم فرانسیسی شاعر وادیری نے کہا تھا کہ ”ایک بار اگر آپ لکھنے کا طریقہ دریافت کر لیں تو نظم لکھنا ضروری نہیں رہ جاتا۔“ اس بات میں اشارہ ہے جدید ادیب کی ہیئت کی تلاش کی طرف۔ ہیئت برائے ہیئت کی طرف (وادیری نے اپنی بہترین نظموں میں سے ایک کا تجربہ بیان کیا ہے جس کی ابتدا موسیقی کی اس لے سے ہوتی ہے جو اس نے جیل قادی کے دوران سنی تھی اور جس سے ایک خاص فقرے تک رسائی کا اشارہ اسے ملا۔ جہاں تک مصوری کا تعلق ہے تو اس میں ہیئت کی تلاش کا آغاز سیزان سے ہوتا ہے جب کہ ادب میں اس کی ابتدا ذرا پہلے ہی فلا بیر نے کر دی تھی۔ سیزان نے کس طرح کی ہیئت کی دریافت کی تھی؟

تاثر فطرت خود کو مخروط، مکعب اور استوان میں تحلیل کر دیتی ہے، اس کا اعتراف سیزان نے کیا تھا۔ سیزان کا اسلوب نرمی، ابہام اور کنارہ کشی سے عبارت ہے جس میں اقلیدسی شکلوں کی مدد سے نگاہ کو گزار کرنے پر توجہ زیادہ ہے۔ اسی طرح ایلیٹ بلند آہنگ اور پر شور بننے کی دانستہ کوشش کرتا ہے۔ اس کے برعکس رومان پسندوں نے جن میں ٹینیسن بھی شامل ہے نرمی اور شیرینی میں پناہ تلاش کی۔ ایلیٹ نے اپنے مذکورہ رجحان کے لیے بھاپ کے انجن کو ماڈل بنایا کیونکہ جدید مشینیں رفتہ رفتہ ہمارے تصور صوت اور کمی جس کو تبدیل کر رہی ہیں اور اس غیر شعوری عمل کو ظاہری شکل و صورت ملنی چاہیے۔ لہذا ایلیٹ اشیاء و مظاہر کی ٹھوس تشبیہات کی مدد سے تجسیم کرتا ہے مین اسی طرح جیسے سیزان مکعب و استوان کی مدد سے یہ کام کرتا تھا۔

ایک خاص تعمیراتی نمونے (Architectural pattern) سے ایلیٹ کا سروکار بھی قابل ذکر ہے۔ اُس کی نظموں کو ایسے ابواب میں بانٹا جاسکتا ہے جو مزید ایسے ذیلی خانوں میں تقسیم ہو سکتے ہیں جن میں الگ الگ پیکروں کا ارتقاء ہوتا ہے پھر بھی وہ باہم مربوط ہیں۔ وہ اپنی نظم کا خاکہ اسی طرح بناتا ہے جیسے کوئی سمار ایک عظیم عمارت کا نقشہ بنائے۔

ملکبیت نے جدید ادیبوں کو خاصا متاثر کیا۔ اس کے داعیوں میں پکاسو اور براک جیسے مصور تھے۔ فطرت نگاری اور تاثریت کی طرح ملکبیت کی اساس بھی ایک سائنسی نظریہ تھا اُس دور کے بعض طبیعیات دانوں کا خیال تھا کہ مادے کی بنیادی ہیئت مکعب ہے۔ پکاسو اور براک نے اپنے عمل میں مکعب کو بنیادی حیثیت دے کر فطرت کی عکاسی کی کوشش کی۔ وہ سیزان سے بھی متاثر تھے جو ان سے پہلے کہہ چکا تھا کہ تمام اشیاء کو مکعب، مخروط اور استوان میں تحلیل کیا جاسکتا ہے اور اس نے پورے لینڈ اسکیپ کو مکعب اور استوان کی شکل دے دی تھی۔ پکاسو نے یہی سلوک انسانی چہروں اور شکلوں کے ساتھ کیا۔ ایلیٹ کے اپنی نظم "ویٹ لینڈ" کو ابواب میں منقسم کرنے کے عمل کو ملکبیت کی ہی ایک شکل سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔

پکاسو کا بھی یہی خیال تھا کہ انسانی چہرے پر نگاہ ڈالنے کے تین ممکن زاویے ہیں۔
 داہنے اور بائیں سے اور سامنے سے اور یہ تینوں زاویے بیک وقت نظر آنے چاہئیں۔ اس
 لیے مکعبیت کا مفہوم سب سے جہتی تاثر اور زمان و مکان کے تطابق یا ہمہ وقتی (Simultaneo-
 usness) کا اور اک ہے۔

مکعبیت میں ایک نیا رجحان یہ پیدا ہوا کہ فطری شکلوں کو اقلیدسی اشکال میں
 تقسیم کرنے کے بعد انھیں ایک مجموعے کی صورت دینے کی غرض سے بے ترتیبی سے رکھا
 جانے لگا۔

جدید آرٹ میں دیگر رجحانات نے ایلٹ کو کچھ زیادہ متاثر نہیں کیا۔ مکعبیت کے
 بعد دارائیت کا آغاز ہوتا ہے جو جنگ کے بعد کی مایوس کن اور کبھی ہوئی فضا کی زائیدہ تھی
 یہ زمانہ ہر چیز کی طرف سے مایوسی کا زمانہ تھا۔ دارائیت پسندوں نے پوری انسانیت سے
 کنارہ کش ہونے کی کوشش کی۔ اس رجحان کی ابتدا بڑی حد تک ٹرسٹن زارانی کی جو
 "دادا ازم" کی اصطلاح کا موجد تھا۔ جب اُس نے مناسب لفظ کی تلاش میں فرانسیسی
 لغت کھولی تو سب سے پہلے اس کی نظر جس لفظ پر پڑی وہ Dad تھا (جس نام سے بچہ
 گھوڑے کو پہچانتا ہے) اور پھر دادا ازم سے کوئی بچکانی، کم خیمیت اور معمولی چیز یا بات مراد
 لی جانے لگی۔ دارائیت پسندوں کی دلچسپی تعزیر میں تھی۔ ان کے پبلک لکچروں میں بیس بیس
 مقررین ایک ساتھ بولنا شروع کر دیتے تھے اور اس دوران کوئی رد و قبول بجا رہا ہوتا تو کوئی
 بانسری۔ دارائیت پسندوں نے اپنی تصویروں کی نمائش میں ناظرین کو Gachets مہیا کیے
 تھے تاکہ اگر وہ چاہیں تو پسند نہ آنے والی تصویروں کو اکھاڑ پھینکیں۔

سرسایلیزم (سرریلیزم یا ماوراے حقیقت کی اشاعت
 میں آندرے برتیان کا نام سرفہرست آتا ہے۔ اس رجحان کی ابتدا ۱۹۲۵ء میں ہوئی۔
 اس سے وابستہ بیشتر افراد دارائیت کے نیچے سے نکالے ہوئے تھے۔ سرریلیزم مارکس اور فرائڈ
 کی درمیانی غلط فہمی کی پیداوار تھا۔ اس کے تحت جذبات و احساسات کو ہر ممکن اظہار دینا
 تھا اور شعوری ذہن کو اپنے اختیارات کو کہیں بروئے کار لانا نہ تھا بلکہ غیر شعوری پیکروں کو

اہمیت دینا اور معاشرے کے مارکسی تجزیے کی روشنی میں انہیں سمجھنا مقصود تھا۔ تمام ذہنی اور روحانی خرابیوں کو اس طرح سرمایہ داری سے معاشرے کے مجنونانہ سر و کار سے منسوب کیا گیا۔ سرریزم کو انگلینڈ میں کبھی بھی زیادہ مقبولیت حاصل نہیں ہوئی لیکن انگریزی ادب پر اُس نے دائمی نقوش چھوڑے ہیں جیمز جوائس کے ناول یولیسس اور Finegan Sweep کو سرریٹ ناولوں کی صف میں رکھا جاسکتا ہے۔ ایلیٹ کے یہاں بھی بعض حصے سرریٹ نوعیت کے ہیں لیکن وہ راں بو کے اثر کا نتیجہ ہیں۔

اظہاریت (Expressionism) : ہیئت، اسلوب اور تیئیک کی نزاکتوں کے تصور سے بے نیاز اظہار اس رجحان کا خاص عنصر ہے۔ یہ روانیت کا آخری ترین مرحلہ ہے جیمز جوائس اور ٹی ایس ایلیٹ کے بعض اقتباسات جس قدر سرریٹ نوعیت کے ہیں اسی قدر اظہاری نوعیت کے بھی ہیں۔ اظہاریت اسی تحریک کی جرمن شکل ہے جسے فرانس میں سرریزم کے نام سے پہچانا گیا۔ بے ہیئت پر زیادہ اصرار جرمنوں کی طرف سے ہوا۔

مستقبلیت : مستقبل پرستی کے رجحان کو اٹلی میں اُن لوگوں نے پروان چڑھایا جو ماضی اور حال میں نہیں بلکہ صرف مستقبل میں دلچسپی رکھتے تھے۔ مستقبل سے اُن کے سر و کار نے انہیں عمل اور حرکت کی راہ دکھائی۔ کوئی تصویر عرض ایک لمحے کو ظاہر کر سکتی ہے اور مستقبل پرست تصویر کے اندر پوشیدہ حرکتوں کو ظاہر کرنا چاہتے تھے۔ شاعری میں یہی مستقبلیت فنگل اور آہنگ کے اظہار کے لیے مشین گن کی تصویر کشی کی شکل اختیار کرتی ہے۔ اس سے یہ اشارہ پہلے ہی مل چکا تھا کہ فسطائیت کا ظہور ہونے والا ہے۔ مستقبلیت کے ساتھ راں بو، فلا بیر وغیرہ کی اقدار کی جستجو کا دور ختم ہو گیا۔ اب مثبت اور یقینی عمل لوگوں کی توجہ کا مرکز بن گیا جس میں تشدد بھی تھا۔ ایلیٹ کو تشدد سے کوئی دلچسپی نہ تھی لیکن اُس نے بھی زندگی گزارنے کی ایک راہ بچھائی ہے۔ ایلیٹ نے بھی Journey of Magis میں تبدیلی کی پیشین گوئی کی ہے۔ فرق اتنا ہے کہ ڈیلیوبی بیٹس کو تشدد اور اذیت کوشی میں لطف آتا ہے اور ایلیٹ اس سے معذرت کر لیتا ہے۔

تجربیدی آرٹ : سیزان، پکاسو وغیرہ نے فطرت کو اقلیدی شکلوں میں محصور

کر دیا تھا پھر بھی سمجھا یہی جاتا تھا کہ یہ اشکال مظاہر فطرت کی دلالت کرتی ہیں۔ تجربہ دی آرٹ میں ترتیب، شکل اور رنگ کو محض اُن کی خاطر یا کسی مجرد تصور کی نمایندگی کے لیے کیا جاتا ہے۔ اس میں کسی فطری منظر کو پیش نہیں کیا جاتا۔ میزان نے عمارت سازی کا تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے تو مانے نے حرکت (سینما ٹو گرافک آرٹ) کا مختلف شکلوں کو مخلوط کرنے کا رجحان پورے تجربہ دی آرٹ میں غالب رہا ہے اور ابتداء سے ہی یہ تصور کارفرما ہے کہ ہر آرٹ کے دائرہ کار میں ہیئت کا انحصار اس کے معمول پر ہوتا ہے۔ سب سے پہلے اس تصور کو لینگ نے Laocoon میں برتا۔ اُس کا خیال تھا کہ آرٹ کی ہر صنف کی تکمیل اس کے معمول کی مناسبت سے ایک خاص مقصد کے لیے کی جاتی ہے۔ لیکن جدید آرٹسٹ سینما ٹو گرافک آرٹ کے زیر اثر آرٹ کی اصناف کی حدود پر قابو پانے اور ان کے اعمال و مقاصد کو خلط ملط کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ مثال کے طور پر ویسٹ اینڈ میں کئی موقعے ایسے آئے ہیں جہاں موسیقی کے تاثر کو گرفت میں لیا گیا ہے، کہیں فن عمارت سازی اور کہیں مصوری اور نقاشی کو۔ پہلے رقص کی اسلوب کارانہ صنف ہے اور اس نے بھی جدید آرٹ کو متاثر کیا ہے۔ فرانسیسی اور روسی پہلے کو کافی مقبولیت حاصل رہی ہے۔

سائنس اور آماٹ کا ماضیہ: قرون وسطیٰ کو اکثر دور تاریخی وجہات سے تعبیر کیا جاتا ہے لیکن یہ دور تمام ادوار سے زیادہ منطقی اور پرسکون فکر پر داری کا دور بھی تھا جب عقائدی مسائل کا مطالعہ بھی عقلی اور منطقی جذبے کے ساتھ کیا گیا۔ انسان بنیادی گناہ سے واعدا ضرور تھا لیکن وہ کائنات کا آت Lord of the Universe بھی تھا۔

طیلسم نشاۃ ثانیہ کے دوران معروضی حقیقت کی جستجو کے ہاتھوں ٹوٹا۔ کپلر اور کوپرنیکس Copernicus نے طبیعیاتی اجسام کا اصول دریافت کر لیا تھا جس سے انسان کی اہمیت خود اس کی نظر میں کم ہو گئی اور سترہویں صدی کے آتے آتے یہ شک جنون کی حد تک بڑھ گیا (جیسے میٹافزیکل شعراء کے یہاں) یقین کی نضا اُس وقت دوبارہ مٹی جب بیوٹن

نے اصولِ ثقل پیش کیا اور اب انسان نے یہ محسوس کرنا شروع کیا۔ وہ تو ہر شے کی تعبیر و تشریح پر قادر ہے، کائنات ایسی مشین ہے جس کا فعل متعین کیا جاسکتا ہے اور انسان اس کے مالک ہیں۔ یوں ایک اعتماد اور امید کی بحال ہوئی۔ انیسویں صدی میں ڈارون کا نظریہ ارتقاء ایک اور عہد ساز واقعہ تھا جس سے دو متضاد ذہنی کیفیتوں کو فروغ ملا جن میں ایک لہر رجائیت کی تھی تو دوسری قنوطیت کی۔

انسان جو ابتداً پورے تھا، زمانے کے ساتھ ساتھ ارتقاء پذیر ہو رہا ہے اور اس کی حیثیت میں بہتری آتی گئی ہے۔ ایچ جی ویلز، برنارڈ شا اور گالزوردی ارتقاء کے اس تصور کے نائیدہ رہے ہیں۔

تاہم اس تصور کے شانہ بشانہ غیر شعوری طور پر ایک خون بھی پتا رہا ہے۔ اگر فطرت نے بعض جانداروں کے ساتھ بے رحمانہ سلوک کیا ہے اور انہیں صفحہ ہستی سے مٹا دیا ہے تو انسان اپنے مستقبل کے بارے میں کوئی بات یقین کے ساتھ کیسے کہہ سکتا ہے۔ دوسرے یہ کہ *necessitarianism* اور *determinism* کے

اصولوں نے کسی قدر افسوسناک طور پر کائنات کے منظر نامے سے باہر پھینک دیا تھا۔ تیسری بات یہ بھی تھی کہ انسان اکثر و بیشتر دیگر حیوانات کی طرح ایک جانور ہی تصور کیا جاتا تھا۔ بیسویں صدی میں اس قنوطیت کو وسعت دینے والا شخص ٹامس ہارڈی تھا۔ بیسویں صدی کو اپنے پیش روؤں کا *necessitarian* اور *mechanistic* انداز فکر ورثے میں ملا۔ لیکن تبدیلیوں کا سلسلہ ابتدا سے ہی چلتا آ رہا تھا۔ اس دور میں طبیعیات نے حیوانیات کی جگہ لے لی۔ میکس پلینک، روتھر فورڈ، آئن اسٹائن بھی نے جدید فکر کو متاثر کیا ہے اور ان میں نظریہ متغایر کو خاص اہمیت ہے۔

کوانٹم تھیوری: اس نظریے کے مطابق ہر ذرہ اُن لاکھوں الیکٹرونوں کا مرکب ہے جن میں سے ایک الیکٹرون ہر سکند کے دس لاکھوں حصے کے گزرنے کے ساتھ غائب ہو جاتا ہے۔ خود ہماری تشکیل میں ایسے ہی لاکھوں ذرات کا ہاتھ ہے اور اس طرح ہمارے اندر الیکٹرون کی تعداد کروڑوں تک پہنچتی ہے تو بعض اوقات ایسا بھی

ہو سکتا ہے کہ ہمارا وجود ہی نہ ہو آیا درحقیقت ہمارا کوئی وجود ہے یا نہیں یہ کہنے کی ہماری عدم قدرت ہی جدید ذہن میں یاسیت کو جنم دیتی ہے۔ مارسل پروست نے ان سرچ آف تھنکنگز پاسٹ میں اسی کیفیت کو اجاگر کیا ہے۔ جس طرح مادہ فنا ہوتا ہے اور دوبارہ اس کا ظہور ہوتا ہے اسی طرح ہمارے شعور و احساسات کی فنا اور تجدید بقا کا عمل جاری رہتا ہے۔ اس طرح ہمارے تمام تجربات متفرق نوعیت کے قرار پاتے ہیں۔ برقی توانائی کا سفریدھے خطوط پر نہیں ہوتا بلکہ اس میں لہر اور اچھال آتے رہتے ہیں۔ یہی بات ایلیٹ کی شاعری کے بارے میں کہی جاسکتی ہے۔ شیلی کی شاعری کی نرم روی کا زمانہ اب جا چکا تھا۔

کہاں تو پہلے یہ کہا گیا تھا کہ "میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں" اب مارسل پروست کہتا ہے کہ "بعض اوقات میں سوچتا ہوں لیکن اس سے یہ ثابت نہیں ہو پاتا کہ میرا وجود ہے" پھر اس کے بعد آتا ہے ہمارے جسم کے سب سے چھوٹے حصے یعنی ذرے کے متعدد حصوں میں ٹوٹنے اور تقسیم ہونے کا نظریہ۔ اسی ذرے یا ایٹم کے ٹوٹنے کا عمل پوری دنیا کو اڑا سکتا ہے۔ اور اس سے ایک سنگین تر خون پیدا ہو گیا۔ ایلیٹ نے کہا،
بس ایک مشت خاک میں میں تمہیں موت کا نظارہ کوادوں گا۔

I will show you death in a handful of dust

اسی خوف کا اظہار ڈبلیو بی۔ یٹس نے ان الفاظ میں کیا،
"عاشیاں بکھرتی جا رہی ہیں، مرکز اپنی جگہ قائم نہیں رہ سکتا۔"

Things fall apart; the centre cannot hold

سترہویں صدی جیسی سراسیمگی کا احساس بیسویں صدی میں پھر لوٹ آتا ہے۔ آئن اسٹائن کے نظریہ اضافت کے مطابق کوئی شے مطلق نہیں ہے۔ اخلاقیات میں ہم دیکھتے ہیں کہ کسی عمل کی تدبیر کا تعین اُس کے ماحول اور حالات کے تعلق سے کیا جانے لگا۔ طبیعیات میں پیانے اور ابعاد مختلف فاصلوں کے اعتبار سے بدلنے لگے۔ زمان۔ مکان کے عنصر کو ہمیشہ ملوث رکھا جانے لگا۔ ان باتوں سے ہر شے پر یہ گمان ہونے لگا کہ وہ

بدلتی اور اہمیت کھوتی جا رہی ہے اور اُن کی حیثیت یکسر مشکوک ہوتی جا رہی ہے۔

چونکہ بیسویں صدی کے طبیعیات دانوں نے یہ ثابت کیا ہے کہ مادہ ایک غیر اہم قسم کی شے ہے اور بالآخر توانائی میں تبدیل کیا جاسکتا ہے، تا معلوم اور محیر العقول مظاہر میں اعتقاد اس دور میں پھر زندہ ہو گیا۔ اور خدا میں یقین کا امکان دوبارہ روشن ہو گیا کیونکہ اگلے وقت کے سائنسدانوں کی طرح آئن اسٹائن جیسے لوگ اب خدا کے وجود سے بے جھجک انکار نہیں کر رہے تھے۔ انیسویں صدی کی بیشتر فکر اثباتیت کی طرف مائل تھی۔

اثباتیت (Positivism) یہ فکر اس بات پر اصرار کرتی ہے کہ مظاہر کے پرے ہم کسی شے کا ادراک نہیں کر سکتے۔ بیسویں صدی میں اثباتیت کو رواج دینے کے ضمن میں پہلا نام ایچ جی ویلز کا ہے۔ بیسویں صدی کا سائنسی مزاج انیسویں صدی کی اثباتیت کے خلاف ایک ردِ عمل تھا۔ جوں ہی سائنس دانوں کی یہ دریافت منظر عام پر آئی کہ توانائی مادے کی اساس ہے اثباتیت کے تئیں تشکیکی رجحان ابھرنے لگا۔

سترھویں صدی میں کیلر اور کوپرنیکس کی یہ دریافت کہ زمین کائنات کا مرکز نہیں ہے ہم کے دھماکے سے کم نہ تھی۔ بیسویں صدی میں ایک اور دھماکہ ہوا اور وہ دھماکہ تھا۔ سرجیز جینز اور ایڈنگٹن کے اس نظریے کی شکل میں کہ ہماری کائنات کے علاوہ دیگر کائناتوں کا وجود بھی ممکن ہے۔ یہاں ہم سائنسدانوں اور طبیعیات دانوں دونوں حلقوں میں ایک نئی شکل کی روحانیت کے اکر پھوٹتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ کیلر کی تحقیق نے خاص طور پر انسان اور بنی نوع انسان کے بارے میں مایوسی پھیلانی تھی۔ دوسری طرف سرجیز جینز نے یہ کہہ کر ایک طرح کی رجائیت پسندانہ روحانیت کی راہ دکھائی تھی کہ اگر ایک سے زیادہ کائناتوں کا وجود ممکن ہے تو خدا کا وجود بھی ممکن ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یاسیت پسندی بھی تھی۔ کیلر کے زمانے میں انسان کائنات کے مقابلے میں اپنی بے وقعتی سے خوف زدہ ہوتا جا رہا تھا لیکن اب وہ اتنی وسیع کائنات کے سامنے لاشعیت کی حد تک سکڑ کر رہ گیا اور اسی سے بیسویں صدی ایک جنونی یا ہذیانی کیفیت سے دوچار ہوئی۔

آئی اے رچرڈز کے مطابق بہت مہذب آدمی کو مرعوب اور تیز ہو کر ہی بے پایاں کائنات

پر غور و فکر کے تجربے گزرتا چاہیے۔ بہتوں کے نزدیک یہ عمل مذہب کا درجہ رکھتا ہے۔ ایلین نے آل اے رچرڈز کے مشورے کا تسخیر اڑاتے ہوئے اسے "خاموش استعجاب" (little wonder) سے تعبیر کیا۔ اس کا اشارہ اس طرف ہے کہ کائنات کے سامنے مرحوبیت کا اظہار عیسائی باطنیت پسندوں کا عام تجربہ رہا ہے جیسا کہ پاسکل نے کہا تھا کہ انسان سوچتا ہوا زنیہ ہے۔ لیکن ایلین پاسکل کے اس تجربے اور جسدید سائنس دانوں کے تجربے کے درمیان جن میں دلیز بھی شامل ہے امتیاز کرتا ہے۔ کائنات پر نظر ڈالتے ہوئے پاسکل سراپسہ تھا کیونکہ وہ بغیر ایک خدا کے کائنات کی وسعت کا مشاہدہ کرنا چاہتا تھا۔ اس طرح وہ خدا کے وجود کے مسئلے میں الجھ گیا اور اسی سوال نے اس کی پوری زندگی کو بدل ڈالا۔ بہر کیف، مرحوبیت اور احترام میں یہ عقیدہ ظاہر کرتا ہے کہ بیسویں صدی کے سائنسدان کسی نہ کسی طرح کے مذہبی تجربے یا باطنی شخصیت کی ضرورت محسوس کرتے تھے جس کا کوئی اظہار انیسویں صدی کے سائنسدانوں کے یہاں نہیں ملتا۔ گویا کہ انیسویں صدی کی مشینی کائنات بیسویں صدی میں آکر لوٹنے سے لگی اور لوگ اثباتیت سے دور ہونے لگے۔

معینہ مادہ عمل Conditioned Reflexes کا نظریہ

اس نظریے کا بانی روسی سائنسدان پاولوف تھا۔ دہس کے ساتھ سترہویں صدی میں ایک نیا نظام نفسیات وجود میں آیا۔ دہس کے مطابق انسانی دماغ مستقل بالذات ہم نامی نہیں بلکہ انسانی جسم کا ایک لازمی حصہ ہے، ایسے ہی جیسے دیگر اعضاء ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ خیالات صرف حسی تاثرات سے ہی پیدا ہوتے ہیں۔ دہسی نفسیات کو اٹھارہویں صدی میں ہارٹلے نے اپنایا جس نے اس کی مفصل تشریح کی اور اسے *sensationalist* نفسیات کا نام دیا لیکن خود اٹھارہویں صدی میں اس پر رد عمل ظاہر ہوا اور برکے نے حینیت پرستی کی تجدید کی جس کا دعوٰی ہے کہ ذہن کو مادے پر فوقیت حاصل ہے، دماغ کا انحصار مادے پر نہیں۔ اور شاید دماغ خود مادے کی تخلیق کرتا ہے۔ بقول ورڈزور تھ:

"وہ شے ذہن جس کا نیم اور اک کرتا ہے اور جس کی نیم تخلیق کرتا ہے"

معین مرد عمل (Conditioned Reflex) بلا قصد و نیت اور

خود کارانہ طور پر واقع ہوتا ہے جس میں کسی ارادے کی ضرورت پیش نہیں آتی۔ پاولون اور اس کے ہم خیالوں کے نزدیک دماغ کی حیثیت مشین کی ہے جس کے لیے خود کار اور مشینی رد عمل کے اظہار کا فریضہ متعین کر دیا گیا ہے۔ ہم اپنے اضطراری افعال کو انسلالات میں تبدیلی کے تبدیلی کے ذریعے بھی کسی خاص حالت کے تابع بنا سکتے ہیں، یعنی ہم اس سے مشروط کر سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر جب کتے کی نگاہ ہڈی پر پڑتی ہے تو اس کے منہ میں پانی بھر آتا ہے لیکن اگر ہڈی کا انسلالک پلیٹ سے ہو جائے تو پلیٹ دیکھنے پر بھی کتے پر وہی رد عمل ہوگا اب اسی کو دوست دے کر اس میں ایک میز کا بھی اضافہ کر دیں تو بھی نتیجہ وہی نکلے گا۔ اس طرح کتے کے متعکس افعال کی کنڈیشننگ یا یکجہیت ہوتی جاتی ہے۔ ایچ جی ویلز کا خیال ہے کہ انسانی نفسیات بھی یہی ہے۔ اُن کے متعکس افعال یعنی اضطراری یا خود کار افعال کی یکجہیت ممکن ہے۔ معاشرے کے لیے ایک نیا نظام تجویز کرتے ہوئے وہ سب سے پہلے خود افراد میں تبدیلیاں دیکھنا چاہتا ہے۔ وارن ڈورلڈز میں اس نے یہ دکھایا ہے کہ مریخ پر آباد انسانی مخلوق زمینی انسان کے مقابلے میں ذہنی اور جسمانی طور پر زیادہ طاقت ور ہے۔ ویلز سوچتا ہے کہ جنس، جذبات اور احساسات ہی دنیا کی تمام پریشانیوں کا سبب ہیں اور انسان کے متعکس افعال کی یکجہیت کے ذریعے ہی اُن کا خاتمہ کیا جاسکتا ہے۔ Back to

Metheusaleh میں برنارڈ شا نے ایسے عہد کا تصور پیش کیا ہے جب انسان جسمانی خایوں اور تقاضوں سے نجات پائے گا اور ایک زندہ دماغ بن کر رہ جائے گا اور جب مرد و زن ایک دوسرے میں دلچسپی لینا چھوڑ دیں گے۔ حالانکہ برنارڈ شا اپنی اس خیالی تصویر سے خود ہی مبہوت تھا۔

Shape of things to come میں بھی ویلز ایک ایسے معاشرے

کی تصویر دکھاتا ہے جس کی تنظیم عقلی اور منطقی بنیادوں پر کی گئی ہے لیکن برنارڈ شا کی طرح وہ بھی اپنی تخلیق کردہ عقل دنیا سے بہت جلد نا آسودگی کا شکوہ کرنے لگتا ہے۔

ایک نئے معاشرتی نظام کے بیشتر خاکوں میں یہ بنیادی مفروضہ کارفرما رہا ہے کہ تربیت اور تعلیم سے انسانی رویوں اور طرزِ سلوک میں تبدیلی لائی جاسکتی ہے۔

عمرانیات اور نفسیات کا عروج : بیسویں صدی میں ان علوم کے مطالعے سے ایک نیا نظامِ اخلاق وجود میں آیا جسے جدید اخلاقیات سے موسوم ہوئے ابھی زیادہ عرصہ نہیں گزرا ہے اور اس سے برٹرنڈ رسل کا نام بھی وابستہ ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے جدید اخلاقیات کی طرہٴ معاذانہ رویہ اختیار کیا اور رسل اور فرانڈ پر ہتک آمیز فقرے کہے ہیں۔

عمرانیات جسے ہم دوسری اقوام کے طرزِ حیات اور ثقافت کے مطالعے کا نام دے سکتے ہیں، عام انسانوں کی فطری دلچسپی کا موضوع ہے لیکن اس کا مطالعہ خصوصاً عہدِ الزبتھ میں ہوا جب لوگ دورِ دیشوں اور اجنبی سرزمینوں کی سیاحت کے قصوں اور عجیب غریب کہانیوں سے متعارف ہوئے۔ اٹھارہویں صدی میں علم کی اس شاخ کو ایک بار پھر عروج حاصل ہوا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ اس عہد میں جب ہر بات کو عقلیت کی کسوٹی پر پرکھا جا رہا تھا اس تصور کو دھکا لگا۔ مسیحی معاشرہ لازمی طور پر دنیا کے تمام معاشرہوں سے بہتر ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ مہذب اقوام کے مقابلے میں چینی اور غیر تمدن معاشرہوں کے مطالعے میں لوگوں کی دلچسپی رُخصنے لگی۔ *Rasselas* حشی سماج کے مطالعے کے اسی شوق کی پیداوار ہے۔ غیر تمدن انسانوں کے طریقہٴ زندگی کو خود اپنی زندگی کے مقابلے میں نوعیت دینے کا رجحان پہلی بار بیسویں صدی میں ہی نہیں پیدا ہوا بلکہ اس سے پہلے یہ اٹھارہویں صدی میں بھی رونما ہو چکا تھا لیکن انیسویں صدی میں اسے قبولیت نہ ملنے کا سبب یہ تھا کہ یہ دو زمانہ تھا جب یورپ سمندر پار اپنی نوآبادیات قائم کر رہا تھا اور یہ سمجھا جاتا تھا کہ سفید نام انسان اب تک غیر تمدن رہ جانے والے انسانوں میں علم اور تہذیب کی روشنی پھیلانے لگے۔

دنیا کے ہر ادب میں ہمیشہ دو دھارے غالب رہے ہیں۔ ایک قدیم اور دوسرا جدید۔ اُن میں سے ایک کو ہم تقلید سے تعبیر کر سکتے ہیں جس کی بنیاد انسانی فطرت کی اولین اور دیرینہ جبلت پر ہے۔ یعنی حواسِ خمسہ کی گرفت میں آنے والی اشیاء کی نقل کرنا اور یہ انسانی فطرت کا بنیادی عمل ہے۔ دوسرے دھارے کا تعلق تخلیق سے ہے۔ انسان جب منظرِ فطرت کی نقل کرتا ہے تو اس عمل میں بھی اُن کی نئی صورتیں ڈھالتا ہے۔ اس طرح کوئی بھی آرٹ نہ تو خالصتاً تقلیدی ہے اور نہ خالصتاً تخلیقی۔ بلکہ ان پر ان اصطلاحات کا اطلاق تقابلی مدارج کے اعتبار سے ہی کیا جاسکتا ہے۔ تخلیق سے ہی مربوط ہے اسلوبِ کاری۔ اور یہ ایسا عنصر ہے جو خاص طور پر ڈبلیو۔ بی۔ یٹیس کے یہاں ہمیں ملتا ہے۔

(بیسویں صدی کا مزاج سے)

ایلیٹ اور فرائڈ

انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں مقابلتاً زیادہ معروضی مطالعے کا رجحان پیدا ہوا۔ انیسویں صدی میں ڈارون کی ماورئین آف اسپیشیز کو جس طرح کلیدی کتاب کی حیثیت حاصل تھی اسی طرح بیسویں صدی میں یہ حیثیت فریزر کی 'Golden Bough' اور کارل مارکس کی Capital کو مل گئی۔ عمرانیات نے اب تمدن اور وحشی دونوں معاشروں کو ایک سطح پر لا کھڑا کیا۔ بلکہ واقعہ یہ ہے کہ بعض اعتبارات سے وحشی معاشرے کو برتر تصور کیا جانے لگا۔ ایلیٹ نے تمدن اور وحشی معاشروں کی داستانوں کے درمیان کوئی امتیاز نہیں برتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایلیٹ نے فریزر اور دیگر ماہرین عمرانیات کا اثر قبول کیا ہے۔

عمرانیات کی طرف میلان سے پہلے کے دور میں اساطیری اور داستانوی عناصر کو تفریح طبع کی خاطر من گھڑت، غیر منجیدہ اور جھوٹا قصہ سمجھا جاتا تھا۔ عمرانیات کے نئے مطالعے کے ساتھ تعلیم و تعبیر کے اس طریقے میں تبدیلی آئی اور یہ محسوس کیا جانے لگا کہ اساطیر اور داستانوں کے ارتقاء کے بغیر کوئی معاشرہ اوپر اٹھ ہی نہیں سکتا۔

سماجی تنظیم میں اساطیر کس اعتبار سے معاون ثابت ہوتے ہیں۔ ماقبل تاریخ کے وحشی انسان کی مثال سامنے رکھیے۔ وہ اشیا کی روح (mana) سے خائف تھا۔ وہ یہ

سوچتا تھا کہ تمام اشیاء کی روح کی تشکیل انسان کے ظلات کی گئی ہے۔ روح دلالت کرتی ہے طاقت و توانائی پر جو تمام ذی روح اور غیر ذی روح مخلوقات کا اصل جوہر ہے۔ وحشی انسان اندھیرے میں چلنے سے خوف کھاتا تھا لیکن اُس نے یہ دیکھا کہ بعض اوقات انسانوں کو اپنے دشمنوں پر غلبہ حاصل ہو جاتا ہے۔ اب اُس کا دھیان اُس طرف گیا کہ ہونہ ہو آدمی میں بھی روح موجود ہے۔ ماقبل تاریخ کا انسان مسلسل خوف اور بے چینی کی حالت میں نہیں رہ سکتا تھا۔ اس کے لیے ضروری تھا کہ وہ خود کو اپنی قوتوں اور صلاحیتوں کا قائل کرے یا کم از کم اتنا ہی یقین پیدا کرے کہ دوسری چیزوں کی روح کو نرم کیا جاسکتا ہے۔ اس مقصد سے اس نے ایک مخصوص اسطورہ ایک طرح کی فتناسی کی اختراع کی۔ اس طرح اساطیر اور داستانوں کی مدد سے اشیاء کی تربیت، تہذیب اور تحریک ممکن ہوئی اور یہ ظاہر ہوا کہ سماجی نظام کی ترتیب و تنظیم کے عمل میں اساطیر لازمی طور پر دخل ہوتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ حجازی روح کی حرکت پذیری کے لیے کون سا طریقہ اختیار کیا گیا ہوگا۔ اس کے لیے مافوق الفطری طاقتوں کا سہارا لیا گیا اور یہیں سے عبادت، پرستش اور قربانی جیسی رسوم کا ظہور ہوا۔

ایلیٹ نے اپنی شاعری میں کس طرح کے اساطیری عناصر کو برتا ہے بتایخ کے ہر دور میں انسانی معاشرے کو جو اہم ترین مسئلہ درپیش رہا ہے وہ غذائی فراہمی کا ہے۔ اس لحاظ سے وہی اساطیر آفاقی معنویت اور مقبولیت کے حامل ہیں جن کا موضوع زرخیزی سے ہو۔ ایسے ہی اساطیر ایلیٹ کی نظم 'دی ولیٹ لینڈ کی ریڑھ کی ہڈی' ہیں۔ انسان اور فطرت دونوں میں پیدائش، بلوغت، فنا اور زوال کا جو سلسلہ ہمیشہ قائم رہنے والا ہے وہ اس حقیقت کا مشاہدہ کرتا ہے کہ ہر موت جو بظاہر ایک خاتمہ ہے وہ اپنے آپ میں آغاز بھی ہے، ایک حیاتِ نوبھی ہے۔ اے اس مثال سے سمجھے کہ باپ کی موت ہو جاتی ہے تو وہ بیٹے کے لیے جگہ خالی کر دیتا ہے۔ ایک سال کی فصلیں شکر گل کر دوسرے سال کی فصلوں کی تیاری کے لیے راہ ہموار کرتی ہیں۔ یہی معاملہ موت کا بھی ہے جو خود سپردگی اور اتنا کی قربانی سے مماثل ہے اور جس کا مقصد لافانی روحانی زندگی کو وجود میں لانا ہے۔ یہ تمام معاشرہ کا مسئلہ تصور رہا ہے۔ یہ صرف افریقی اور مصری اساطیری نظام کا ہی بنیادی

تصور نہیں ہے بلکہ خود مسیحیت میں بھی یہی تصور کارفرما ہے۔ یسوع مسیح نے فرمایا تھا "وہ جو اپنی زندگی سے دست بردار ہو جائے وہی اس کی حفاظت کر سکے گا" اس طرح یہ تو ممکن ہے کہ ایلٹ نے بقا و فنا کا تصور صرف بائبل سے اخذ کیا ہو لیکن وہ بالقصد اس کے تعلقات کو بہت سے معاشروں کے اساطیر اور مذاہب سے کھینچ کر لاتا ہے۔ نہ صرف اس کی عالمگیر مقبولیت اور آفاقیت کو ظاہر کرنے کے لیے بلکہ اُسے ایک زیادہ مثبت اور حقیقی وجود بخشنے کے لیے بھی۔ اور یہاں ہمیں "وہ حالیت" (Presentness) کا تصور دیتا ہے جو اس کے ذریعے ہم وادراک کی قدرت ہے اور اسے وہ حقیقی شکل دیتا ہے۔

دنیا کی "حروف و اسانوں کا جائزہ لیں تو مظلوم ہوتا ہے کہ بعض آفاقی مسائل پر مرکوز داستانیں ہی مگھوم پھر کر مختلف شکلوں میں لوگوں تک پہنچتی ہیں۔ گویا کہ اُن کی حیثیت اصل داستانوی نمونے کی ہے۔ اپنی ابتدائی شاعری میں ایلٹ نے شخصی پیکروں کا استعمال کیا ہے لیکن ویٹ لینڈ اور بعد کے دور کی نظموں میں یعنی عمرانیات کے مطالعے سے گزرنے کے بعد اُس نے دانستہ طور پر آرکٹائپل پیکروں کو برتا ہے اور یہی بات دلیویٹی ٹیس پر بھی صادق آتی ہے جس نے اس عمل سے متعلق ایک نظریے کی بھی وضاحت کی۔

ہر معاشرے کے اپنے اداکار اور نواہی ہوتے ہیں۔ ایک کو مقدس اور قابل پرستش گردانا جاتا ہے تو دوسرے کو محبوب اور مکروہ۔ اٹھارویں صدی میں جب ہر عقیدے اور نظام کا ایک عقلی جواز ہونا چاہیے تھا ان اداکار و نواہی کی قبولیت پر حرج گیری کی گئی۔ تاہم انیسویں صدی میں عمرانیات کا مطالعہ کرنے والوں نے یہ واضح کیا کہ اگرچہ ان اداکار و نواہی کی بنیاد عقل پر نہیں تھی تاہم وہ انسانی فطرت کے بعض ایسے قوی اور پہیاں جذبات پر مبنی ہیں جن پر تسلط ممکن ہے اور وہ ہی عقل کی اصطلاح میں اُن کی وضاحت ہو سکتی ہے۔ اس لیے تمام معاشروں میں اس کی گنجائش ہونی چاہیے۔ گویا اگر رسوم اور منوعات معاشرے کی تنظیم کے عمل کے لیے لازم ہیں تمام مذاہب کے مقابلے میں مسیحیت کے رسوم و منوعات زیادہ قابل قبول ٹھہرتے ہیں۔

بیسویں صدی میں دکھنریائی اصول اخلاق کا زوال اور صرف مسیحی اخلاقیات کا احیاء

ہوا۔ انیسویں صدی میں جنس کا مطالعہ ممنوع تصور کیا جاتا تھا اور اس کی ابتدا بیسویں صدی کے آخر سے دو دہائی پہلے ہو پائی۔ اس ضمن میں Havelock اور Kraft-Ebbing کے نام سرفہرست آتے ہیں۔ جنس پر گفتگو میں ہارڈی کی بے باکی میں اضافہ بیسویں صدی میں آکر ہوا جسے زیادہ شہ ملی۔ برنارڈ شا کی Mr. Warren's Profession سے 'ایچ جی ویلز اور ان سے پہلے لکھتے رہنے والے کئی ادیبوں سے بھی۔ سموئل بٹلر کی تصنیف The Way of All Flesh سے جو خاندان کے نظام پر ایک تازیانہ تھی سماجی اقدار اور اداروں پر تنقید کی ابتدا ہوئی جس کے موضوعات کو برتنے میں گلازوردی تمام انگریزی ناول نگاروں سے زیادہ بے باک ہے جس کا ثبوت مین آت دی پر اپرٹی ہے۔ Havelock Elis نے پورے مذہبی تقدس و احترام کے ساتھ پاکدامنی اور حیا کی دکالت حیوانی ضرورتوں کی حیثیت سے کی تھی لیکن جدید عمرانیات کے اثرات نے ان رجحانات کو پست کر دیا۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد سے جنس پر پڑے ہوئے تمام حجابات اور موانع اور اس سے وابستہ ایسے تمام تصورات فنا ہو گئے۔ پاکیزگی اور حیا داری کو بچکانہ توہمات کے زمرے میں رکھا جانے لگا اور دونوں سماجیات 'جنسیات اور عمرانیات کے ہاتھوں اگر فنا نہیں ہوئے تو کمزور ضرور پڑ گئے۔

نفسیات کے حوالے سے اگر انیسویں صدی سے محض ایک نام کا انتخاب مقصود ہو جس نے بیسویں صدی کی فکر اور انسانی سلوک پر سب سے زیادہ اثر ڈالا ہے تو وہ ہے فرائڈ کا نام۔ انسانی ذہن پر کنٹرول پانے کے بارے میں سوچنے والا سب پہلا شخص فرائڈ ہے۔ ایلیٹ اور جوائس اسی کے اثر کے پروردہ ہیں اگرچہ آگے چل کر وہ باغی ہو گئے تھے۔ ہر چند کہ انسانی ذہن حیوانیاتی اور نفسیاتی عمل سے مربوط ہے پھر بھی ایک مشین نہیں ہے۔ انیسویں صدی کے تمام عقائد اثباتیت پسندانہ ہیں۔ بیسویں صدی میں آکر فیر فوسس مظاہر میں ہمارا یقین بڑھ جاتا ہے۔ مثال کے طور پر جدید طبیعیات کا کرشمہ نہ دکھائی دینے والی قوت 'طاقت' کشش اور دفعیت ہیں۔ نظریہ تنوین کے مطابق چیزیں کس طرف کھینچی ہی نہیں ہیں بلکہ انھیں کوئی طاقت پیچھے کی طرف دھکیلتی بھی ہے۔ عمرانیات کے میدان میں اساطیر اور

داستان نے جو پہلے غیر سنجیدہ اور غیر معتبر سمجھے جاتے تھے اب خاصی اہمیت حاصل کر لی۔ اسی طرح جدید نفسیات میں ہم جذبات و احساسات کے وجود کی شناخت کسی ایسے غیر معین اور غیر محسوس عنصر کی حیثیت سے کرتے ہیں جس سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ پہلے نفسیات کا سرکار احساسات اور جذبات وغیرہ سے تھا تو جدید نفسیات نے اپنی بنیاد شعور پر رکھی۔ اس تبدیلی نے جدید ناول نگاروں کو سب سے زیادہ متاثر کیا۔ ڈی ایچ لارنس، آلدس ہکسل، ورجینیا وولف، جیمز جوائس، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ یہ سب کے سب احساسات و جذبات سے کہیں زیادہ جبلتوں میں دلچسپی رکھتے ہیں جبکہ برنارڈشا اور ایچ۔ جی۔ ویلز جبلتوں سے خائف تھے۔ جبلت ایک جدید نفسیاتی اسطورہ ہے۔

فرائڈ کے ابتدائی نظریے کے مطابق (جس پر اس نے آگے چل کر نظر ثانی کی) بنیادی جبلتیں دو ہیں۔ اول جنسی جبلت یا Libido جسے وسیع تر مفہوم میں جنسی مباشرت ہی نہیں بلکہ انسان کے اندر موجود تمام افرائڈشی، تخلیقی اور نفسیاتی قوت کے حوالے سے سمجھا جاسکتا ہے۔ دوسری جبلت ایگو کی ہے۔

جنسی جبلتیں غیر شخصی، غیر خود غرضانہ ہوتی ہیں اور محض نسل انسانی کے تحفظ سے سرکار رکھتی ہیں۔ ان جبلتوں کے برعکس ایگو، جبلتیں ہیں جو شخصی اور خود غرضانہ نوعیت کی ہونے کے ساتھ ساتھ صرف تحفظ ذات کی طرف میلان رکھتی ہیں۔ برنارڈشا نے جنسی جبلتوں کو قوت حیات کا نام دیا ہے کیونکہ وہ غیر شخصی ہوتی ہیں۔ ہمیں ایسا محسوس ہو سکتا ہے کہ جنسی جبلتیں خود غرضانہ ہیں اور فرد کی ذاتی خواہشات کی تکمیل کی طرف وہ زیادہ مائل رہتی ہیں، لیکن واقعتاً ایسا نہیں ہے۔ بچہ جب ماں کے بطن سے پیدا ہوتا ہے تو اس کی دنیا خود اس کی ذات تک ہی محدود رہتی ہے۔ لیکن بعض جنسی جبلتوں کے نشوونما پانے کے ساتھ ہی (خود پسندی کے برعکس) اشیاء و مظاہر سے اس کی دلچسپی کا ارتقاء ہونے لگتا ہے۔ یہ جنسی جبلت ہی ہے جو ہماری توجہ کو ہماری ذات سے خارج مظاہر کی طرف منجذب کرتی ہے۔

خود فریبگی کی ایگو یا اتانیتی جبلت زندگی میں بار بار سر اُبھارتی اور جنسی جبلت

سے متصادم رہتی ہے اور خود فریفتگی کی ابتدائی حالت میں دوبارہ لوٹنے کا رجحان ہمیشہ موجود رہتا ہے۔ خصوصاً بڑھاپے میں یہ رجحان زیادہ شدت اختیار کر لیتا ہے۔ اور عین ممکن ہے کہ کوئی ضعیف شخص اپنے عہد طفولیت کی خود پسندی کی کیفیت کی طرف مراجعت کر جائے اور اپنے سوا کسی دوسری شے سے اُسے کوئی اُنسیت نہ رہے۔ پروفراک کے کردار میں اسی کش مکش کی نائیدگ ہوتی ہے۔ وہ رہ رہ کر اپنی خود پسندی کو خیر باد کہنا چاہتا ہے اور معروضی مجتہد یعنی جنسی جبلت کا بھی اظہار کرتا ہے۔ اس کے برعکس بعض اوقات وہ خود کو یقین دلاتا ہے کہ انسان بذاتہ خود ممکن ہے اور اپنے آزادانہ وجود کو برقرار رکھ سکتا ہے۔ دُنیا اس صدی کے انا نیت پسندانہ خیالات کے باعث خطہ ویراں میں تبدیل ہو چکی ہے اور انسان جنسی جبلت، اخلاقی ضابطے اور خدا کے سامنے خود پسندی سے دست بردار ہونے کو تیار نہیں ہے۔

اپریل سفاک ترین مہینہ ہے۔ کوئی بھی خوبصورت منظر اُس میں اسی شے کی دوبارہ خواہش جگاتی ہے جس سے وہ خوف زدہ ہے۔ خوف افزائش نسل کا وجود میں آنے کا۔ جسدید دُنیا کی یہی بنیادی کش مکش ہے۔ یعنی جذبہ خود پسندی سے دست کش ہو کر جنسی جبلت کا دامن تھام لینا۔ ارض ویراں کے میمنوں کو وقتاً فوقتاً جنسی خواہش کا احساس ہوتا ہے لیکن اس میں ملوث ہونے سے وہ خائف بھی ہیں۔ مثال کے طور پر ایلٹ کی نظم کی لیڈی میں جنسی خواہش سر اُبھارتی ہے لیکن دفعتاً اُس کا دفاعی نظام بیدار ہو کر خاندان کے وقار کی دہائی دینے لگتا ہے جو اُسے جنسی تقاضے کے سامنے سپر ڈالنے سے روک دیتا ہے۔ دانتے جب اپنی نظم میں کہتا ہے کہ ہر شخص نے اپنی نگاہیں گاڑ رکھی تھیں (Each man fixed his eyes) تو اس کا اشارہ ایسے ہی خاندانی وقار اور تمکنت کے احساس کی طرف ہے جو لوگوں کو لوینگر کے خدا کے سامنے سرنگوں ہونے سے روکتا ہے۔ ایلٹ اسی احساس وقار سے جنسی خواہش کے سامنے سر تسلیم خم کرنا چاہتے ہیں۔ بیویں صدی میں ایک کو دوسروں سے کوئی توجہ درکار نہیں ہے۔ ہر شخص اپنے اندر غرق ہے یہاں تک کہ خود پسند شخص کا بھی بنیادی رشتوں کے تئیں یہی رویہ ہے جس کا اظہار ”ماپسٹ گرل“ میں ملتا ہے۔ جب

Thebes کے باشندوں نے گناہ کا ارتکاب کیا تو وہ اس سے پوری طرح آگاہ تھے۔
 اس طرح اُن کے ارتکاب گناہ میں بھی ایک وقار تھا، ایک شان تھی۔ آج تھرہیں (شاعر)
 عادت اور غیب والے) کا ایسے انسانوں سے واسطہ پڑ رہا ہے جو غیر شعوری طور پر گناہ کا
 ارتکاب کرتے ہیں۔ (جدید اخلاقیات گناہ جیسی کسی چیز کو بذاتِ تسلیم نہیں کرتی)۔ جنسی
 جبلت سے انکار کے اولین گناہ کا واضح ترین اظہار جیمز جوائس کے پولیس اور دی
 پورٹریٹ آف دی آرٹسٹ ایزاے بنگ مین میں ملتا ہے۔ دوسرا نمائندہ فنکار گناہوں
 کا پیمبر ڈی ایچ لارنس ہے۔ وہ دراصل جنس کے خوف کا پھیر ہے۔ Tortoise پر
 اپنی دو نظموں میں وہ جنس کو روح کے دریدہ پردے کی گراہ قرار دیتا ہے تو دوسرے مقام
 پر اُسے جنس کے بوجھ سے دبے ہوئے گدھے سے تشبیہ دیتا ہے۔

آگے چل کر فرائڈ نے یہ دعویٰ کیا کہ بنیادی جبلتیں تعداد میں دو ہیں۔ ایک تو ہے "لیڈو"
 یعنی حیاتی جبلت اور دوسری ماتی جبلت جسے فنانی جبلت کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔
 فرائڈ کے نظریے کے مطابق انسان میں جہدِ حیات میں سرِ تا پا ڈوبے رہنے کے باوجود ماتی
 طلبِ قوت کا فرما رہتی ہے۔ اگر تحفظِ ذات اور تحفظِ نسل کی قوتیں ہی سب کچھ ہوتیں تو
 انسان اپنے عرصہٴ حیات کو وسیع سے وسیع تر کرنے کے لیے کوشاں رہتا لیکن انسان اس
 حقیقت سے باخبر ہے کہ اُس کا آخری انجام موت ہے۔ اس طرح قوتِ حیات کے شانہ بہ
 شانہ موت کی خواہش انسان کے دل میں جاری و ساری رہتی ہے۔

شوہنبار نے اس ضمن میں دو تصورات پیش کیے ہیں۔ اور اُس کا کہنا یہ ہے کہ
 Will یعنی جبلتِ اصل تلکی قوت ہے اور عقلِ محض ایک آلہ ہے۔ دوسرے یہ کہ زندگی موت
 کی جستجو ہے۔

فرائڈ نے جو کچھ کہا ہے وہ شوہنبار سے مختلف ہے۔ اُسے بھی اس کا اعتراف ہے
 کہ بیشتر حالات میں عقلِ جبلتوں اور جذبات سے مغلوب ہو جاتی ہے لیکن فرائڈ کا اشارہ
 اس طرف ہے کہ جبلتوں سے مغلوب ہو کر زندگی کی جدوجہد سے دشتِ کشتی کا کوئی جواز
 نہیں ہے۔ اُس کا عقیدہ ہے کہ جبلت پر آخر کار عقل کے ذریعے قابو پایا جاسکتا ہے

جب کہ ایلٹ کا خیال ہے کہ مذہب کے ذریعے جبلت کو قابو میں رکھا جاسکتا ہے۔ شوپنہار قنوطیت پسند ہے اور اسی لیے وہ یہ سمجھ کر کہ جبلتیں ناقابلِ تسخیر ہیں قوتِ فنا کو زندگی کا مقصد و منہا بنانے پر اصرار کرتا ہے۔ فرائڈ بھی زندگی کی قوتوں کو جذبہٴ فنا پر غالب آنے کی غرض سے پامردی سے مصروفِ جہاد دکھاتا ہے۔ اس طرح جدید ادب نہ قنوطیت سے پُر ہے اور نہ ہی پوری طرح تشکیک، انکار اور احساسِ فنا ہے۔ یہ کہنا درست نہیں کہ ایلٹ اور جوائس وغیرہ نے ایک زوال پذیر معاشرے کی آرزوئے فنا کی عکاسی کی ہے۔ پر وہ پاک غیر مستحکم، متزلزل اور تشکیک زدہ تو ہو سکتا ہے لیکن اُس کے ساتھ ہی اُس میں ایک جمالیاتی شعور بھی ہے اور وہ ایک ایسے ذہن کا مالک ہے جو حُسن اور آرٹ کی تحسین کے ذوق سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ اس طرح کی شخصیت میں بظاہر قوت کے اثرات کی نہیں بلکہ آرزوئے حیات کی کار فرمائی ہے اور پھر یہ کہ جیسا کہ محلّینِ نفسیات نے ہمیں بتایا ہے اپنی جبلتوں سے آگاہی حاصل کرنا دراصل اُن پر غالب آنے کا ایک وسیلہ ہے۔ یہی حقیقت کہ ایلٹ نے ایک نظم میں اپنی خایوں کا اظہار کیا ہے۔ ان خایوں پر غالب آنے کی اُن کی کوشش کی دلالت کرتی ہے۔

ویسٹ لینڈ میں ایک ایسی سُرخ چٹان کا بھی ذکر ہے جس کے سائے میں ہم اپنی جبلتوں کے درمیان تصادم سے آگاہ ہوتے ہیں۔ جہاں ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ہم کس چیز سے ڈریں اور آخر کار اپنی مشکلات پر قابو پائیں۔ مشکلات کے حل تک پہنچنے کے اس مشورے کے بعد مسرت اور خود تکمیلیت کا ایک سلسلہ شروع ہوتا ہے (میرے آئرش بچے ! تم کہاں ہو؟) یہ درست ہے کہ ایلٹ کا اشارہ یہاں اُن باتوں کی طرف نہیں جن پر مسرت کا اظہار کیا جائے بلکہ ان کی طرف ہے جن سے خائف ہوا جائے۔ لیکن اس آگاہی کا مفہوم ہے آخری فتح۔ غیر شخصی سطح پر مسرت کے بعد شخصی سطح پر مسرت کی طرف میلان سامنے آتا ہے اور The Hyacinthia Girl دونوں طرح کے رویوں کا اظہار ہے۔ یہاں ایلٹ انسانی صورتِ حال پر یاسیت پسندانہ نہیں بلکہ حقیقت پسندانہ تبصرہ کرتے ہیں جب کہ روانیت پسندوں کا تبصرہ ناقابلِ قیاس حد تک رجائیت پسندانہ

ہوتا تھا۔ ایلٹ خوف اور اندیشوں کے ہجوم سے صرف نظر کرنے کے بجائے ان سے انحراف کرتے ہیں۔

سادیت کا مطلب دوسروں کو اذیت پہنچا کر حظ حاصل کرنا اور اس کی ابتدا ہوتی ہے Count de sade سے جو اپنی بیویوں کو گھڑیوں میں بند رکھتا تھا اور انھیں طرح طرح سے اذیت دیتا تھا۔ دوسری طرف مساکیت خود اذیتی سے کسب نشاط کا رجحان ہے اور اس کا موجب Masak ہے جو دوسروں سے خود کو اذیت دلواتا تھا۔

فرائڈ اس خیال کا حامی ہے کہ بے قاعدہ یا ابتار مل انسان جیسی کوئی چیز نہیں پائی جاتی کیونکہ بعینہ باقاعدگی جیسی کسی چیز کا وجود ہی نہیں ہے۔ اگر کوئی شخص مکمل طور پر ابتار مل ہو جائے تو اس کے زندہ رہنے کے عمل کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ انیسویں صدی میں کسی انسان میں سادیت پسندانہ رجحانات کا مطلب یہ تھا کہ ایک مجنوں اور گمراہ کی حیثیت سے اُس کی مذمت کی جائے۔ بیسویں صدی میں ہم سادیت کا ذکر اچھے یا بُرے مقاصد کے حوالے سے کرتے ہیں۔ بے قاعدگی اور گمراہی کے باب میں فرائڈ نے کہا ہے کہ بے قاعدہ انسان کہیں نہیں ہوتے۔ اس طرح بیسویں صدی کا ادب نہ صرف طبعی جنسی رابطوں بلکہ جنسی گمراہیوں سے بھی بحث کرتا ہے۔ بے شک قدیم یورپی ادب اور پھر یورپی ادب میں بھی اس موضوع سے بحث کی گئی ہے مگر ڈھکے چھپے اور غہ خواہانہ انداز میں۔ ارسو کا ایڈورڈ ثمانی ہم جنس پرست ہے۔ انیسویں اور بیسویں صدی میں قدیم روایات سے بغاوت کے تحت دوسری انتہا تک جاتے ہوئے لوگ یہ تاویل پیش کرنے لگے کہ جب فرائڈ کے مطابق بے قاعدگی جیسی کوئی چیز اپنا وجود نہیں رکھتی تو جنس کے معاملے میں انحراف اور گمراہی کیوں نہ اختیار کی جائے۔ نئی ایس ایلٹ قدیم ممنوعات کی روشنی میں نہیں بلکہ ایک اخلاقی سطح پر اُس رجحان پر قدغن لگانے کا سخت موقع اختیار کرتے ہیں۔ فرائڈ نے انسانی دماغ کے تین طبقات قائم کیے تھے،

۱۔ ID (لاشور) یعنی دماغ کی عمیق ترین پرت جو جذبات کی آماجگاہ ہے اور

ایک بڑے علاقے پر محیط ہے۔

۲۔ ایغو یا شعور جو عقلی عنصر کو بروئے کار لانے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ یہ حصہ

بہت مختصر سا ہے اور جذبات یا ID کی طاقت سے مزاحم نہیں ہو سکتا۔

۳۔ سپر ایغو۔ روایات اور رسوم و رواج، کسی فرد کے سماج کے مسلمہ انسانی سلوک

اور سماجی اقدار کا مجموعہ ہے۔

دماغ کے ان تین طبقات کے درمیان مسلسل ایک کش مکش جاری رہتی ہے اور یہ

طبقات ایک دوسرے کے خلاف متحد ہوتے رہتے ہیں۔ مثال کے طور پر کوئی غیر شعوری خواہش

بہت شدید اور طاقتور ہے تو اکثر و بیشتر وہ ایغو کو دبا دیتی ہے۔ ایسی حالت میں سپر ایغو

سنسر شپ عائد کر سکتا ہے۔ اسے امتناع (Inhibition) کا نام دیا گیا ہے لیکن

سنسر شپ کسی قوی جذبے کو مارنے میں ناکام رہتی ہے اور وہ جذبہ کسی بے ضرر متبادل

سلوک کے بھیس میں ظاہر ہوتا ہے کہ فرائڈ نے خواب کے Manifest content اور

Latent content کی بات اور ہے۔ مینی فٹ کنٹنٹ تو وہ ہے جس سے آپ کا سابقہ

پہلی نظر میں پڑتا ہے اور جو کچھ فوری طور پر آپ کی سمجھ میں آتا ہے۔ اس کے برعکس لیٹنٹ

کنٹنٹ وہ ہے جو آپ کو اس کے تہ دار اور پنہاں مفہوم میں اترنے پر حاصل ہوتا ہے۔

اس تصور کو یوں واضح کیا جاسکتا ہے کہ کوئی شخص بس جھوٹ جانے کے سبب تاخیر سے

اپنے دفتر پہنچتا ہے اور اُسے افسر کی ڈانٹ کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اُس رات وہ خواب

میں دیکھتا ہے کہ اس کی بس جھوٹ رہی ہے تو یہ اُس کے خواب کا سطحی مواد ہوا۔ لیکن اگر

وہ آگے چل کر زندگی کی جدوجہد میں ناکام رہتا ہے تو بس کا جھوٹ جانا اُس کے لیے زندگی

میں ناکامی کی علامت بن جائے گا اور یہ علامت ایک سے زائد واقعات کی دلالت کرے

گی۔ یہ اُس شخص کے خواب کا دستور اظہار ہوگا۔

”پروفراک“ میں دماغ کے مختلف طبقات کے درمیان تصادم سے ہمارا واسطہ پڑتا

ہے۔ وہ چونکہ تنہائی کا مارا ہوا ہے اس لیے اُس کا ID اُسے عرض تمنا پر اکساتا ہے لیکن

اُس کا ایغو اُسے اتنی ذلت برداشت کرتے ہوئے دیکھنے پر آمادہ نہیں کہ وہ ایک عورت

سے کہے کہ مجھے تمہاری ضرورت ہے۔ اُس کا سپر ایغو بھی یہی اُسے بتاتا ہے کہ اُس جیسے مہذب

انسان کو زیب نہیں دیتا کہ وہ جنس میں ملوث ہو۔

”سائنگ آن پروفرک“ ایلیٹ کی سب سے زیادہ فرائڈی اثرات کی حامل نظم

ہے جس کے عناصر ہیں :

پیکر تراشی : سنسشپ کے ذریعے دبا دیا جانے والا کوئی جذبہ لاشور کی طرف دھکیل دیا جاتا ہے اور یہ کسی حالت میں مڑتا نہیں ہے۔ صفت مخالف کے سامنے اپنے اظہارِ مدعا کی خواہش کے نشیب و فراز کا جائزہ لینے کے بعد اس پر اس قدر شرم و غیرت طاری ہو جاتی ہے کہ اُس کا جی چاہتا ہے اپنے ہی ہاتھوں اپنا خاتمہ کر لے، سمندر میں ڈوب کر اپنا منہ چھپا لے۔ اس تمثال کا دوسرا مفہوم یہ ہے کہ جنسی جذبات کی تسکین حاصل کرنے سے بہتر تو یہ تھا کہ پروفرک کوئی جانور ہوتا۔ پروفرک میں جس نئے کا فقدان ہے وہ تہذیب اور تعلیم نہیں بلکہ خود کو تسلیم کروانے اور غالب آنے کی صلاحیت یعنی صحت مند بہیمیت ہے۔ اس طرح جنسی جذبے کے اظہار کی خواہش اور اُسے مارنے کی خواہش دونوں ایک ہی پیکر میں سما گئی ہیں۔ اول الذکر میں پیکر کی تشکیل کے عمل میں دو مراحل ہیں :

(الف) علامت کی تشکیل (ایک جذبہ جو دبایا جا چکا ہے وہ محض روپ دھار کر ہی دوبارہ سر اُبھار سکتا ہے۔

(ب) امتزاج جس میں ایک سے زائد خواہشات کا اظہار ہی تمثال کے ذریعے ہوتا ہے۔

اس اعتبار سے تمام خوابوں اور پیکروں کی دو سطیں ہوتی ہیں۔ ایک ظاہری سطح اور دوسری باطنی سطح۔ ایلیٹ کے پیکروں کے ساتھ یہی معاملہ ہے یعنی ان میں دونوں سطیں باہم پیوست نظر آتی ہیں۔

جدید سائنس کی روشنی میں ادب کا مطالعہ مکمل طور پر انقلابی مفہوم میں یا جنسی پہلو سے کیا جاسکتا ہے۔ قلوبطرح کی تمثیل اسی پہلو کی مثال ہے۔

ایڈپس کمپلکس : فرائڈ کے مطابق تمام تہذیبی سرگرمیاں ایڈپس کمپلکس

کا نتیجہ ہوتی ہیں اور ہر فرد کے لیے ایڈپس کمپلکس کے مرحلے سے گزرنا ناگزیر ہوتا ہے۔ اس

مرحلے کا آغاز اکثر ابتدائی عمر میں ہی ہو جاتا ہے جس کے تحت کوئی شخص باپ کے مقابلے میں ماں سے غیر معمولی تعلق محسوس کرتا ہے۔

اوامر و نواہی

ہر قبیلہ اپنے لیے ایک ایسی روحانی علامت متعین کرنا چاہتا تھا جس کی وہ عبادت کر سکے اور اُسی کو اُس قبیلے کا مخصوص نشان بنالیا جاتا تھا۔ اُس کے برعکس بعض باتیں محبوب و ممنوع تھیں۔ انیسویں صدی کی آخری دہائی کے دوران اخلاق و اقدار کے تمام معیاروں کو مسترد کرنے کا رجحان عام تھا۔ بیسویں صدی کے سائنس دانوں نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ ہمارے ذہن کے اختراع کردہ ایک نظام اقدار کے بغیر کوئی چارہ کار ہے نہیں (اور اس نظام کو برحق ثابت کرنے کے لیے ضروری نہیں کہ ہمیشہ عقلیت کا ہمارا لیا جائے) اس علامات و ممنوعات کے نظریے کے باعث بیسویں صدی کے انسان کسی نظام اقدار کو تسلیم کرنے کے لیے زیادہ آمادہ ہیں۔ دوسری جانب بعض افراد کا دعویٰ ہے کہ چونکہ علامات و ممنوعات کے نظام کا تعلق قدیم بنیادوں سے ہے ہمیں اُس سے دستبردار ہو کر تمام بندشوں اور پابندیوں کو راہ سے ہٹا دینا چاہیے۔

فرائڈ نے کہیں بھی جذبات کے دبانے کی مذمت نہیں کی جیسا کہ جنگ کے بعد کے زمانے کے بعض نوجوانوں نے اپنی خواہش کی تسکین کے لیے اس کی تفسیر پیش کی۔ فرائڈ نے محض معروضی انداز میں دماغ کے فعل کا مشاہدہ کیا تھا کہ جذبات کے دبائے جانے کے نتیجے میں بعض ذہنی عارضے پیدا ہوتے ہیں۔

جدید اخلاقیات کو عمرانیات اور سماجیات کے گہرے سائنسی مطالعے پر مبنی تصور کیا جاتا ہے۔ نئی اخلاقیات کو عمرانیات اور سماجیات کے حد درجہ سیاسی مطالعے پر مبنی سمجھا جاتا ہے۔ اس سے لوگ یہ کہنے لگے کہ چونکہ تمام مذاہب کی اساس جنس پر رکھی ہے اس لیے کیوں نہ آزادانہ طور پر اس میں مشغول رہا جائے۔ فرائڈ نے جذبات کو بہت زیادہ دبائے کی کبھی حمایت نہیں کی بلکہ اُس پر برافروختگی کا اظہار کیا۔ نوجوانوں نے اس سے یہ مفہوم اخذ

کیا کہ ہر طرح کی غنا گیری سے دستبرداری کا اعلان کر دیں۔ اس طرح نئی اخلاقیات تمام مواقع کو راہ سے ہٹا دینے کی قائل ہے اور ایک ایسی سطح پر اتر آئی ہے جہاں جنسی روابط کا اس کے پاس نہ کوئی نظام ہے نہ طریقہ کار اور جہاں جی چاہئے پر جنسی اختلاط اور بیاس لگنے پر ایک گلاس پانی پی لینے میں کوئی فرق نہیں رہ جاتا۔

جدید فلسفے کو یونگ کی سب سے بڑی دین ہے اجتماعی شور کا تصور۔ چونکہ تصورات فنا نہیں ہوتے بلکہ فرد کے لاشوری ذہن میں جمع ہوتے رہتے ہیں اس لیے یونگ نے اس سے یہ نتیجہ نکالا کہ ابتداء آفریش سے انسانیت کے تجربات فطرت کے خلاف اپنی جدوجہد میں اجتماعی لاشور میں اندوختہ ہوتے رہے ہیں۔ پھوٹی سطح پر اجتماعی لاشور کا تعلق گروہ سے، وسیع سطح پر ملک سے اور وسیع تر سطح پر پورے برعظیم سے یہاں تک کہ بنی نوع انسان سے ہوتا ہے۔ فرائڈ کے برعکس جو عقل کے ذریعے جذبات پر تسلط پانے کا حامی ہے، یونگ کا خیال ہے کہ فرد کو اپنے نیم شوری ذہن کے آگے ہتھیار ڈال دینا چاہیے، کیونکہ اس طرح ہم محض اس کے ذاتی ہی نہیں بلکہ خارجی تجربات سے بھی رہنمائی حاصل کریں گے۔ یونگ کا یہ قول کہ فرد گروہ یا معاشرے یا قوم یا بنی نوع انسان سے تجربات اور عقل سے رہنمائی حاصل کرتا ہے ایک طرح سے جبریت ہے۔

اجتماعی لاشور کا تصور ہمیں ایلیٹ اور ڈیوی بی میٹس کے یہاں بھی کارفرما نظر آتا ہے۔ ایلیٹ کا کہنا ہے کہ شاعر انسانی تاریخ کی مہذب ترین اور قدیم ترین مخلوق ہے۔ اس سے اس کی مراد یہ ہے کہ شاعر کو اپنے پیش نظر انسانی تجربات کی تمام سطحوں کو رکھنا چاہیے یعنی اس کا قدیم ترین پہلو بھی اور مہذب ترین پہلو بھی۔ گویا اس کا فریضہ تمام انسانی تجربات کو باہم مربوط و متحد کرنا ہے۔ اس کے برعکس ڈی ایچ لارنس کی خواہش یہ رہتی ہے کہ وہ جدیدیت سے تو کنارہ کش ہو جائے اور صرف قدامت کی طرف ہی رجعت اختیار کر لے۔ میٹس نے ایلیٹ کے تصور اجتماعی لاشور یا جسے وہ عظیم یادداشت Great Memory کا نام دیتا ہے اس سے متعلق ایک نظریے کی تشکیل کی ہے۔ یونگ کی طرح وہ بھی حتیٰ طور پر اس کی کوئی تعریف پیش کرنے میں ناکام رہا ہے لیکن یہ یونگ کے تصور کے مماثل ہی ہے۔ عظیم

یادداشت لافانی حقیقت کی یادداشت ہے۔ بیس کا بھی یہی خیال ہے کہ یہ یادداشت ہی فرد کے ذہن کے عمل کو کنٹرول کرتی ہے۔ بیسویں صدی کی تہذیب کو یونگ کی دوسری اہم دین آرکی ٹائپ کا تصور ہے جسے ہم مثالوں کے وجود میں آنے کا نظریہ کہہ سکتے ہیں۔ فرائڈ کے مطابق یہ ایگو اور سپر ایگو کی شکل میں ID کی سنسزپ کا نظام ہے جو مثالوں کی تخلیق کرتا ہے۔ جب کہ یونگ کے مطابق ہمارے خیالی پیکر اجتماعی لاشور کے زائیدہ ہوتے ہیں۔ ان دونوں کے برخلاف فرائڈ کے نزدیک پیکروں کی تخلیق کسی بیماری سے کم نہیں۔ یونگ کا خیال ہے کہ یہ صحت مند ترین عمل ہے کیونکہ خیالی پیکر نفسیاتی قوت کے ایسے سرچشمے سے وجود میں آتے ہیں جو اجتماعی لاشور کی طرح ہی اہم اور عظیم ہے۔ آرکی ٹائپس کو ایسے پیکروں کے مثال قرار دیا جاسکتا ہے جو بنی انسان کے بعض آفاقی تجربات کی شکل و صورت متعین کرتے ہیں اور فرد کو اُس کے قدیم تر عمل اور رویے سے آگاہ کرتے ہیں۔ یعنی کہ بعینہ دسی ہی صورت حال میں اگلے وقتوں کے انسان کا کیا رد عمل رہا ہوگا۔ یونگ کے خیال کے مطابق فرد کی کوششیں بذاتِ خود اُس کے سلوک اور رویے میں منفرد نہیں ہونی چاہئیں بلکہ انھیں ماضی کے علی نمونوں کا اتباع بھی کرنا چاہیے۔ (مثال کے طور پر Isis نام کی دیوی کی پرستش کے زیر اثر سانپوں سے کھڑا کر قلو پٹہ کی خودکشی)۔ ویٹ لینڈ کے زیادہ تر پیکر یونگ کے تصور سے مطابقت رکھتے ہیں۔ مثلاً پانی 'غرقاب ملاح' مدفون خدا وغیرہ بعض پیکروں پر فرائڈی رنگ بھی غالب ہے (مثلاً ہڈیوں کا چھننا، پیٹ پر رنگے ہوئے چوہے، بے حس نہر کے کنارے ٹھیلی کا شکار وغیرہ)۔

Ash Wednesday میں ایلٹ نے زیادہ تر سیسی علامتوں سے کام لیا ہے۔

تین سفید جیتے، شجر جو نیفر وغیرہ سب یونگی علامت ہیں۔ ویٹ لینڈ میں لفظ Bones جو جنسی

زندگی کی زوال آمادگی کی دلالت کرتا ہے، ایک فرائڈی علامت تھا Ash Wednesday

میں وہی یونگی علامت بھی بن جاتا ہے اور بعض مذہبی اور اخلاقی تصورات کا منظر بھی۔

Ash Wednesday کے بعد سے ایلٹ کے یہاں دانستہ طور پر ذاتی پیکروں کا استعمال

محدود ہوتا ہے اور اس کی جگہ بائبل، سیسی رسوم اور دیگر آرکی ٹائپس سے مستعار علامتوں

کے استعمال میں دست آجاتی ہے۔

مشاققہ برہاں نے کہا تھا کہ کسی ملائیت ہمارے لیے مردہ ہو چکی ہے کیونکہ اب ہمارے عقیدے میں اتنی شدت نہیں رہ گئی ہے۔ اب ہم دیکھتے ہیں کہ کسی علامات خواہ رسوم ہی سے تعلق رکھتی ہوں ذاتی علامتوں کے مقابلے میں زیادہ موثر انداز میں واپس آ رہی ہیں اور انھیں ہاتھ کیوں لیا جا رہا ہے؛ اس کی وجہ یہ ہے کہ یونگ نے ہمیں بچھا دیا ہے کہ آکر کی ٹاپوں کے بغیر ہمارا گزارہ ہو ہی نہیں سکتا۔ اور جن حقائق و مظاہر کی دلالت وہ کرتے ہیں ان پر اگر ہمارا یقین نہ ہو تو میں وہ ہم پر اثر انداز ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔

ڈبلیو بیٹس نے بھی کئی آکر کی ٹاپس، علامتیں استعمال کی ہیں جن میں سے بیشتر آئرش اسطورے سے ماخوذ ہیں۔ ہیلن سر دھری، سنگ دلی اور پاکیزہ حسن کی علامت ہے تولیڈا ایک عورت جس کے پاس زی اس دیوتا ہنس کا روپ بدل کر آئے تھے ایک منکر علامت ہے۔ بیٹس کے یہاں نمایاں ترین علامت Byzantium ہے۔

یونگ نفسیاتی اعتبار سے انسانوں کی دو اقسام متعین کی ہیں۔ ایک قسم ہے باطن میں انسانوں کی اور دوسری دلوں میں افراد کی۔ اول الذکر اصرار موضوعیت پر ہوتا ہے جبکہ دلوں میں خارجی مظاہر میں زیادہ دلچسپی کا اظہار کرتے ہیں تاہم کسی فرد کی ان میں سے کسی ایک زمرے سے پوری مطابقت ناممکن ہے۔ شیلے باطن میں ہے۔ وہ ہمیں اپنی محبوبہ کے بارے میں تو بہت کم بتاتا ہے لیکن اس کے دیدار سے خود پر مرتب ہونے والے رد عمل کے بیان پر زیادہ توجہ دیتا ہے۔ ڈیفو اور فیلڈنگ خارج بینی کی مثال ہیں۔

ایلیٹ اور بیٹس کو واضح طور پر نہ باطن بینوں کے زمرے سے وابستہ کیا جاسکتا ہے اور نہ بروں بینی سے کیوں کہ انھوں نے دونوں رویوں کو مخلوط کر دیا ہے اور بشمول سیکسیر تمام بڑے شاعروں کا یہی دعوہ رہا ہے۔ یہیں سے بیٹس نے "ماسک" کا نظریہ پیش کیا تھا کہ بڑا شاعر خود اپنی شخصیت کا نہیں بلکہ نفی ذات کا اظہار کرتا ہے۔ اور کچھ ایسی ہی بات ایلیٹ نے بھی کہی جب انھوں نے لکھا کہ "شاعری جذبات کا اظہار نہیں بلکہ جذبات سے گریز ہے۔"

بے شک شاعری داخلی نوعیت کا ایک تجربہ ہے یعنی خود شاعر کے ذریعے اس کے ذہن کے یہاں ترین افعال کا مطالعہ لیکن عظیم شاعر اپنے محسوسات کا اظہار براہ راست نہیں

کرنے گا۔ وہ اپنی داخلیت کو خارجی اظہار کا ملبوس پہنائے گا۔ یونگ بھی یہی کہتا ہے کہ شخصیت کی مربوط ترین اور اعلیٰ قسم وہ ہے جو اپنے اندر باطنی اور خارجی دونوں عناصر کو ہم آہنگ کر کے سمولے۔ اُس کے مطابق انسانی ذہن چار صلاحیتوں پر مشتمل ہے :

(۱) خیال ، (۲) احساس ، (۳) جذبہ ، (۴) ایمان

اثباتیت پسند مفکر ایمان میں یقین نہیں رکھتا۔ اُس کا عقیدہ محض اس بات پر ہے کہ خیال ، احساس اور جذبہ مظاہر کو سمجھنے میں کام آتے ہیں۔ بیسویں صدی میں ایک غیر اثباتی رجحان ہمارے سامنے آیا جسے غیر ملموس مظاہر اور اس عقیدے کو سمجھنے کی کوشش سے تعبیر کیا جاسکتا ہے کہ بعض لوگوں پر حقیقت ایک لمبے برق کی طرح روشن ہو جائے گی۔ فرائڈ نے ایمان کو اگر خارج از امکان نہیں قرار دیا تھا تو اس پر اصرار بھی نہیں کیا تھا اور اس میں وہ کچھ زیادہ یقین بھی نہیں رکھتا تھا۔ اس کے برعکس یونگ باقاعدہ ایمان پر اصرار کرتا ہے۔ قرون وسطیٰ کے باطنیوں کی تعلیم میں ایلیٹ بصیرت و ایمان کو حقیقت تک رسائی کا زیادہ منضبط طریقہ سمجھتے ہوئے اُس میں یقین رکھتے ہیں۔ ♦♦

اخلاقیات اور تصورِ زمان

تکمیل ذات

فرائڈ نے تحلیل نفسی سے ایک سماجیاتی نظام کا کام لیا تھا۔ یونگ کا خیال ہے کہ تحلیل نفسی کے اصول کو صحت مند افراد بھی اپنی ذات کی تکمیل میں بروئے کار لاسکتے ہیں۔ شخصیت کی اصلاح و ارتقاء کی غرض سے وہ ان ذات کا یہ عمل صوفیانہ ضابطے کے بہت قریب پہنچ جاتا ہے۔ فرائڈ کے مطابق شخصیت کا انتشار تشنہ اظہار رہ جانے والے جذبات و احساسات کے تصادم کا نتیجہ ہوتا ہے۔ لیکن یونگ کا دعویٰ یہ ہے کہ یہ انتشار دراصل قیہ ہے فطرتِ آر کی ٹائپس کے درمیان کش مکش کا کیوں کہ انسان ایک وقت تمام آر کی ٹائپس کے اتباع کی سعی کرتا ہے۔ اسی کش مکش کی بناء پر انسان کے ذہن میں بعض پیکر ابھرتے ہیں، جب کہ فرائڈ نے کہا تھا کہ یہ پیکر تشنہ جذبات سے وجود میں آتے ہیں۔ ان پیکروں پر غور و فکر کے ذریعے انسان ایک مکمل اور مضبوط شخصیت کے حصول کی طرف قدم بڑھا سکتا ہے۔ اس تکمیل کے عمل کے بعد کے ایک مرحلے میں کوئی ایک پیکر ذہن پر غالب آ جاتا ہے۔ اور اکثر یہ کمالِ حسن کی نمایندہ کسی خوشیزہ کا پیکر ہوتا ہے۔ اسے انیما آر کی ٹائپ کہا جائے گا۔ آخری مرحلہ آتا ہے اُس وقت جب بعض اقلیدسی پیرن اور خصوصاً دائرے باقی رہ جاتے ہیں۔ "پروفراک" میں ہم پہلے مرحلے سے متعلق ہوتے ہیں جہاں آر کی ٹائپل پیکروں کے درمیان کش مکش جاری ہے۔ دوسرا مرحلہ Ash Wednesday میں پیش کیے گئے مثالی حسن کے معرود پیکر میں ہوتا ہے۔ "فور کوڈٹس" میں تیسرا اور آخری مرحلہ آتا ہے۔ یعنی اقلیدسی پیرن

انیا آرکی ٹائپ : یورپی ادب میں اس کی واضح ترین مثال دانستے کی تخلیق۔ بیترس

(Beatrice) ہے اور Ash Wednesday میں ایلیٹ کی "لیڈی" بھی اس سے بہت مشابہ ہے۔ فرائڈ کے خیال کے مطابق انیا آرکی ٹائپ تمام نسوانی تمثالوں کی طرح ہی ایک طرح کے ایڈیپس کمپلکس (Oedipus Complex) کا نتیجہ ہوتا ہے جس سے کوئی شخص دو یا تین سال کی عمر کے بچوں کی طرح نکل نہیں پاتا اور ماں ہی اس کے لیے حسن کا مثالی نمونہ بنی رہتی ہے۔ یونگ کو فرائڈ کی رائے سے اختلاف ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ نسوانی تمثال یا پیکر کوئی ضروری نہیں کہ کسی کی ماں کا ہی ہو۔ یہ ایک آرکی ٹائپل ایج بھی ہو سکتی ہے۔ یہ نسل در نسل انسانی ذہن میں منتقل ہوتی ہوں ماں کی نیکی اور شفقت کی آگاہی اور درحقیقت ماں کا عمومی تصور ہے جو واقعتاً سماج میں موجود ایک پوری نسوانی قوت کے اجتماعی شعور کی عکاس ہے۔ لیکن انیا آرکی ٹائپ کے دو پہلو ہیں۔ یہ موت اور تباہی کا نقیب بھی ہو سکتا ہے مثال کے طور پر جان کیٹس کی La Bella Dame Sans Merci۔ ایلیٹ کے یہاں یہ پہلو مغتور لیکن ڈیلیوبی بیٹس کے یہاں موجود ہے۔ ایلیٹ کی مذکورہ نظم میں انیا آرکی ٹائپ کا عنصر زیادہ تابناک اور بھرپور ہے۔

انیا آرکی ٹائپ کی حیثیت سے محبت کے دو روپ ہیں۔ ایک فنا کرنے والا اور دوسرا

زندگی دینے والا۔ یہ پیکر شخصیت کے اعلیٰ و تنظیم میں بڑی معاذت کرتا ہے۔ بقول یونگ یہ ہر فرد کے

اندروں میں موجود Contra Sexual Component ہے اور یہ عنصر جیسا کہ فرائڈ نے کہا تھا جنس

کی طرف مائل نہیں ہوتا بلکہ اس سے گریز پارتا ہے۔ یہ ایک ازلی اور جبری قوت ہے اور اس

میں ہمیشہ کسی نہ کسی مافوق الفطرت عنصر کا عمل دخل رہتا ہے۔ دوسرے روپ میں پیکر کامل مہول سا

رہ جاتا ہے۔ یہ تنہیں جذبات کو ایک پیٹرن کی شکل میں ترتیب دیتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ کسی

ارادے کو غنی رکھے ہوئے ہے اس بات کا اطلاق دانستے اور ایلیٹ دونوں کی دوشیزاؤں پر ہوتا

ہے اور جس نے بقول یونگ شاید دستور حیات کے اعلیٰ عرفان سے وجد پایا ہے۔ کسی شبہ یا پیکر پر

متواتر جذب و ارتکاز سے اس کا تخلیقی پہلو روشن اور مستحکم ہوتا ہے اور یہ دستور عقل یعنی عرفان اور

قدرت عطا کرنے والی طاقت کا استعارہ بن جاتا ہے۔ تاہم یہ قوت پراسرار اور مبہم ہی رہتی ہے۔ بیترس

دانتے کی زندگی کی نگہبانی اور اُس کے منزل بہ منزل ارتقاء کا غنی ارادہ رکھتی تھی۔ یقیناً وہ دستورِ حیات کا اعلیٰ عرفان رکھتی تھی اور اس کی تعبیر کسی اور انداز میں نہیں کی جاسکتی کیوں کہ بئیرس چودہ سال کی عمر میں فوت ہو گئی۔ ایلٹ کی مدِ شیزہ بھی شاعر سے گہرا سروکار رکھتی ہے۔ اس کا غنی ارادہ انسانیت کی بھلائی کرنا ہے۔ فرائڈ کے مطابق اینا آر کی ٹائپ کی بنیاد ایک ازل جذبہ پر ہے۔ اور وہ ہے اڈیپس کمپلکس۔ لیکن یہ بات ایلٹ کے لیے الجھن کا باعث نہیں بنتی۔ ایلٹ کا کہنا ہے کہ انسانی روح اس قدر پاکباز ہے کہ وہ کمزور ازل جذبات کی بھی قلبِ ماہیت کر دے۔ اسی لیے ایلٹ کو چیزوں کی اصل کی نوعیت کی طرف سے اتنی منکرا حق نہیں ہے جتنی آخری نتیجے کی طرف سے۔ دانتے سے بئیرس کے تعلق کی کہانی شخصی اور تخیلی عناصر کا امتزاج ہے۔ اس تجربے کو ہم خود کو اشیا کی اصل کے بجائے اُن کے آخری مقصد میں مفہوم کی تلاش کا خوگر بنا کر ہی سمجھ سکتے ہیں۔ اس تعلق کی بنیاد اصل جنسی نوعیت کی ہو سکتی ہے لیکن اس کا مقصد دمنہا خدا کی طرف توجہ جوتا ہے۔

بصیرت یا رویا

ہمارے پاس خوابوں کے سوا کچھ بھی نہیں اور ہم بھول چکے ہیں کہ رویا جنی کسی زمانے میں خواب کے عمل کی ایک اہم دلچسپ اور منظم صنف کبھی جاتی تھی۔ یہاں ہم ایک تارک الدنیا مستعد کو دیکھ سکتے ہیں یعنی مسیحی روحانیت کا مستعد۔ ایلٹ نے خواب کی اصل اور اعلیٰ صنفوں میں امتیاز برتا ہے۔ خواب کی اعلیٰ صنف اُن رویا پر مشتمل ہے جو رضا کارانہ طور پر اختیار کر وہ ضابطے و دستور سے پیدا ہوتے ہیں۔ بیسویں صدی میں غیر منظم و غیر منضبط اصل صنف کے خواب ہی وجود میں آتے تھے۔ رہنا آر کی ٹائپ کا وجدان خواہشات کے دیلے سے نہیں بلکہ جذبہ پریش اور تحسین آفرینی کے ذریعے کیا جانا چاہیے تاکہ اس کی مدد سے حُسن کی تحسین عام کے رجحان تک رسائی ہو سکے خواہ وہ حُسن کسی بھی شکل میں پایا جاتا ہو۔ اس تصور کے ابتدائی آثار افلاطون کے انکار میں تلاش کیے جاسکتے ہیں جس نے مظاہر حُسن سے عشق اور ان کے ادراک کی وکالت کی تھی اس طرح کہ آخر میں مختلف مظاہر حُسن سے مجرد عشق کا احساس حاصل ہو سکے یعنی حُسن میں ایک خاص پیرن کی تکمیل ہو سکے۔ شیلے نے بھی یہ تصور افلاطون سے مستعار لیا ہے۔ پھر سوال یہ ہے کہ ایک طرف شیلے اور دوسری جانب ایلٹ اور دانتے کے درمیان

کیا فرق ہے۔ ایلیٹ اس کا قائل ہے کہ روحانی باطنیت الہی عشق کو انسانی عشق کا متبادل سمجھتی ہے اور روحانی عارف اُن میں سے کسی ایک ہی سے نباہ کر سکتا ہے، دونوں میں کسی عارف آغاز انسانی عشق سے کرتا ہے کیونکہ بئیرس ایک ارفع اور مقدس تجربے کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

قلبِ ماہیت کا معیار

بیسویں صدی کے بہترین ماہرین نفسیات قلبِ ماہیت کے عمل پر زور دیتے ہیں جس کے تحت اصل جذبات کو ایک دوسری اور بہتر شکل میں نکاسی مل جاتی ہے۔ مثال کے طور پر یونگ مخالفت جنسی تقاضے Contra Sexual Urge کو مثال حسن کے ایک پیکر میں تحویل کر دینے پر اصرار کرتا ہے اسی طرح جیس جوائس بھی تحویل کے اس عمل کے حق میں ہے اور تاس مان نے اس کی تشریح کر کے اسے ایک فلسفے کا درجہ دے دیا ہے۔ جرمن شاعر ریلکے (Rilke) بھی اس تحویلی عمل کا پُر جوش داعی ہے خصوصاً مادی مظاہر کو غیر مادی مظاہر میں تحویل کرنے کا۔ اس اعتبار سے جدید فلسفے اور قرونِ وسطیٰ کے فلسفے میں بہت سے متوازی رجحانات مل جائیں گے۔

دانتے اور ایلیٹ

ایلیٹ نے دانتے کے یہاں تین رجحانات کی نشان دہی کی ہے: (۱) تجربے کی تعمیل (۲) واضح بصری پیکر (۳) مختصر ترین ممکن الفاظ میں معنی کی ترکیب۔

بئیرس اور ایلیٹ کی دو شیرازیں دو اوصاف کی حامل ہیں۔ ایک دھت ہے انسان کے بھلائی کی غرض سے ایک نفعی ارادے اور دستورِ حیات کا اعلیٰ عنوان۔ تاہم دونوں میں ایک فرق ہے۔ زندگی کے دوران بئیرس اور دانتے کے درمیان ترسیل تین استعاراتی اشاروں کے ذریعے انجام پاتا رہا:

۱۔ ایک منظر جو اس پر دھت طاری کر دیتی تھی (اور یہ ہے انیمہ آد کی ٹائپ کا حیات سوز پہلو۔

۲۔ ایک تبسم جس سے اُس کے اندر زندگی کے چٹے پھوٹ پڑتے تھے۔ (یہ تخلیقی قوت ہے)

۳۔ سر کا ایک ہلکا سا خم (قروں وسطیٰ کے ادب میں زندگی کی قوتوں، ہمدردی، نیکی اور انسانیت کے اعلیٰ نشان کا روایتی استعارہ)

اس کے برعکس ایلیٹ کی دوشیزہ خاموش اور ساکت بیٹن ہوئی مریم عذرا کے تصور میں غرق رہتی ہے۔ بیٹرس پر سکون اور خاموشی رہ کر دانتے پر لرزہ طاری کر دیتی ہے تو ایلیٹ کی دوشیزہ میں کھراؤ کے ساتھ ساتھ کیسوں ہے، 'واماندگی کے باوجود زندگی بخشنے کی صنایت ہے اور وہ غمزہ ہو کر بھی شگفتہ ہے۔ بیٹرس کے حیات سوز پہلو کا رخ باہر کی طرف ہو کر دانتے پر مرکوز ہو جاتا ہے لیکن ایلیٹ اپنی دوشیزہ کی سادیت کا رخ دوسروں کی طرف پھرنے کے بجائے اُسے خود اپنے اندر جذب کر لیتا ہے۔

جس طرح تحلیل نفسی کے عمل میں انتقال ازیت (Transference) کا ایک مرحلہ ایسا آتا ہے جہاں مریض کی تکلیفیں علاج کی طرف منتقل ہو جاتی ہیں اسی طرح ایلیٹ اپنے دکھ درد اُس دوشیزہ کی طرف منتقل کر دیتے ہیں جو ایک عظیم تر پیرن کی تشکیل کی غرض سے اپنے 'نامعترفان اور خلوصیت کے سہارے ان تکلیفوں کو اپنے آپ میں جذب کرنے اور انھیں ہم آہنگ کرنے پر قادر ہے۔ اُس دوشیزہ کی در ماندگی اور انتشار واقعی خود ایلیٹ کی ذاتی در ماندگی اور انتشار ہے۔

اس کے علاوہ بیٹرس بعض ایسے اوصاف کی حامل ہے جن تک رسائی کی دانتے کبھی امید نہیں کر سکتا مثلاً مثالی حسن، مثالی نیکی اور کامل عقل۔ اس کے مقابل ایلیٹ کی دوشیزہ اُس نیم آہنگ اور قلبِ اہست کی نایبگی کرتی ہے جس کے حصول کی شاعر آرزو کر رہا ہے۔ اس طرح دونوں پہلوؤں سے ایلیٹ کا تصور دانتے کے مقابلے میں زیادہ روشن ہے۔

بیترس دانتے کی رہنمائی کرتی ہے، اُس پر حکم چلاتی ہے اور اُسے سخت دُست کست ہے اور یہ سب ایک خاص فاصلے سے ہوتا ہے جب کہ دوسری طرف ایلیٹ کی دوشیزہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایلیٹ کی شخصیت میں طول کر جاتی ہے۔ ایلیٹ کی آسودہ اور نا آسودہ محبت کی تشریح الزبتھ ڈریوس نے روحانی اور جسمانی محبت کی اصطلاحات کے ذریعے کی ہے۔ لیکن یہ وضاحت محبت پر مبنی نہیں ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ ایلیٹ روحانی اور جسمانی محبت کے درمیان واضح امتیاز کا قائل نہیں ہے بلکہ اس کے نزدیک روحانی محبت جسمانی محبت کی ہی تعظیم و تحویل ہے۔ ایک اور

اعتبار سے بھی ایلیٹ کو دانتے پر برتری حاصل ہے۔ دانتے کے یہاں جہنم، برزخ اور جنت روح کے تین مہربند شعبے ہیں اور ان کے درمیان کا سفر آگے کی سمت میں ہوتا ہے یعنی جہنم سے برزخ اور برزخ سے جنت کی طرف۔ ایلیٹ اس ترتیب سے اختلاف کرتا ہے۔ اس کے نزدیک روح کا سفر مسلسل نہیں بلکہ مدور ہے اور یہ کہ یہ تینوں مرحلے انسان کو بہ یک وقت پیش آسکتے ہیں۔

ایلیٹ اور انیا آر کی ٹائپ کی نشوونما

اس کی جڑیں ابتدائے عشق کی محرومی میں پیوست معلوم ہوتی ہیں جس کا اشارہ A Cooking Egg میں دیا گیا ہے۔ وہ کہتا ہے:

Where is that pennyworld I bought to
share with Pippit behind the screen?

اس کے بعد سے قلب ماہیت کا ٹل شروع ہو جاتا ہے۔ دوسری مثال ہمارے پاس

La Figlia Che Piange (رونے والی لڑکی) کی ہے۔ La Figlia شاید

A Cooking Egg کی Pippit نہ ہو لیکن ان کے شعراء میں یہ بات دیکھی گئی ہے کہ وہ تمام تجربات میں سے ان کا تجربہ ہی وصف یا عنصر کشید کر لیتے ہیں۔ اس نظم میں ہمارے سامنے ایسا کوئی ذاتی تجربہ رکھا نہیں گیا ہے بلکہ یہ وہ تجربہ ہے جس کی تقسیم و تطہیر ایلیٹ نے کی ہے اس طرح کہ وہ دروازہ انگریزی کی ایک مثال بن جاتا ہے۔

ویٹ لینڈ میں دوشیزہ زندگی کی قوت اور اس کے سرچشموں کا استعارہ بن کر ابھرتی ہے۔

(Ash Wednesday) کو نظم کرنے کے مرحلے تک ایلیٹ نے اسے ایک مکمل انیا آر کی ٹائپ

کے روپ میں ڈھال دیا ہے۔ Burnt Nortion میں دوشیزہ کا ذکر خاص طور پر نہیں کیا گیا

ہے بلکہ اس کے ذہن میں ایک پیکر کے ارتقاء کے ساتھ اس نے ضرور ایک تجربہ ہی شکل اختیار کر لی

ہوگی اور وہ دوشیزہ آفاق میں بنہاں بیٹرن کی علامت بن گئی۔ درجہ عالم برزخ سے آگے نہیں جاسکتا۔

ہمیں یہ دکھایا گیا ہے کہ فن اور خلاقانہ ہنرمندی ہمیں محض ایک خاص مرحلے تک لے جاسکتے ہیں اور

وہ ہے اذیت انگریزی کا مرحلہ۔ اگر ہمیں اور بھی آگے جانا ہے تو اس میں مثالی محسن اور مثالی نیسکی

(بیرس) کی مدد سے ہی کامیابی مل سکتی ہے۔ مگر آگے چل کر ہمیں یہ پتہ چلتا ہے کہ یہ بیرس ہی تھی جس نے درجہ اول کو بھیجا تھا۔ اس طرح دانے نے ایک اعتبار سے مثالی نیکی اور حسن کے سہارے ہی مصائب اور Refining Fires کو دیکھا ہے۔ یہاں بیٹرس ایک حد تک ایلیٹ کی دو شیزہ سے قریب آگئی ہے۔

یہاں ایلیٹ کی تنقید کا رخ قدیم اخلاقیات کے احیاء کے حامی برٹزہرسل اور دیگر نظریہ کی طرف ہے جن سے نئی اخلاقیات کا تصور وابستہ ہے۔

اخلاقی ضوابط کے ادوار

یونانی اخلاقیات کی بنیاد سماج کے تصور پر رکھی گئی تھی اس میں شک نہیں کہ ایک ایسی ہی نظام اخلاق بھی موجود تھا مگر سماج کا تصور مرکزی حیثیت رکھتا تھا۔ اہل یونان کے نزدیک فرد اور معاشرے کے رشتے میں کوئی روحانی عنصر کارفرما ہوتا تھا۔ ہر شے کا تعین قدر معاشرے کو اس سے پہنچنے والے فائدے کی روشنی میں کیا جاتا تھا۔ اس کی افادیت و منفرت کے اندازے کے لیے سماجی پیمانے اختیار کیے گئے تھے۔ یہاں تک کہ فرد کی فکر اور سوچ کی باگ ڈور بھی سماجی ضابطوں کے ہاتھ میں تھی۔ اس کے باوجود یہ ایک افادی فلسفہ نہیں بلکہ روحانی ضابطہ تھا۔

دوم میں یونان کی تمام تر سماجی اخلاقیات کو مطلقاً تسلیم کیا جاتا تھا لیکن اس کی بنیاد بدلی ہوئی تھی۔ وہاں پر فرد اور سماج کا رشتہ روحانی نہیں بلکہ افادی نوعیت کا ہے۔ نامیاتی نہیں بلکہ میکانیکی ہے۔

فرد و سماج یا کسی عہد میں قانون کے پیچھے اختیار اعلیٰ کی حیثیت خدا کی تھی۔ فرد کے سلوک پر قیود لگانے کا تصور برقرار رکھا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اس کی حدود مضبوط تر اور ذات اہل گرفت تھیں۔ نشاۃ الثانیہ کے دور میں اخلاقی اور سماجی قیود اٹھا دی گئیں۔ فرد پوری طرح آزاد ہو گیا۔ اس عہد میں خدا اور کسی ضابطے پر لوگوں کا یقین جاتا رہا۔ ایسے میں ایک نئی اخلاقیات کی تشکیل ہوئی جس کا محور زیادہ سے زیادہ طاقت کا حصول تھا (یہاں تک کہ نیکی) اقتدار و ہنر کا مترادف بن گئی) خود اظہاریت کو اولین اہمیت دی جانے لگی اور دوسروں کے مقابلے میں زیادہ یا اختیار و بارگاہ بننے

کی خواہش ہر دل پر راج کرنے لگی۔ اس آئینہ کی خامیاں کچھ بھی رہی ہوں اس نے لوگوں کو فعالیت پر آمادہ کیا۔

گیارہویں صدی کے اوائل میں نشاۃ الثانیہ کے آئینہ کی شکست کا نتیجہ تھا نا اُمیدی اور سراسیمگی۔ اگسٹائی یا نوکلاسیکی دور میں عوام نے زوال زدہ یونانی اور رومانی استاد کو بازیابی کی کوشش کی۔ یہاں تک کہ اخلاقیات کے شعبے میں بھی۔ فرد کے سلوک پر قید و بند کے تصور کو پھر سے متعارف کرایا گیا اور قانون و ضابطے کا اختیار دوبارہ سماجی قدر بن گیا۔ اس طرح یہ ایک میکانیکی اور افادی اخلاقیات پھر سے مام ہوئی۔ افادی اخلاقیات کا آغاز نوکلاسیکی جہد سے ہوتا ہے۔ تہذیب و شائستگی اور فرد کا سماج سے رشتہ جیسے تصورات واپس تو آ گئے لیکن ایک بدلے ہوئے مفہوم کے ساتھ جس سے ذاتی مفادات کی تکمیل وابستہ تھی لیکن یہ اخلاقیات نیکی و ثواب کی نہ ہو کر کامیابی و سبقت کی اخلاقیات تھی جس کا عکس رچرڈسن کی پامیل میں ملتا ہے اور جے ٹام جونز میں ہنری فیلڈنگ نے اپنے دور کی اخلاقیات کو ہفت تنقید بنایا ہے۔ یہ وہ دور تھا جب اشیاء کی موزونیت کے اصول کے بوجھ تلے فیکٹری مزدوروں پر ہونے والی ہر سختی اور جبر کو حبابِ نر قرار دیا گیا تھا۔

رومانی دور میں اخلاقیات کا مرکز ایک بار پھر فرد میں دلچسپی اور اس کے مسائل سے سروکار کو بنایا گیا جیسا کہ جان اسٹوارٹ مل نے کہا تھا "انسان مسرت کا جویا رہتا ہے اور درد سے گریزا"۔ اسی خیال کو ایک بنیادی اصول کی حیثیت مل جس کے ہاتھ میں انسانی عمل کی باگ ڈور دے دی گئی اس طرح وہ گناہ جو انسان کو مسرت بخشتا ہو قابلِ عفو و درگزر ٹھہرا۔ اظہارِ ذات کا تصور جس نے جہدِ الزمہ میں آنکھ کھول تھی اُس پر نظر ثانی کی گئی اور وہ فرد کا فرضِ اولین بن گیا۔ فرق یہ تھا کہ اب یہ سوچا جانے لگا کہ جو نئے انسان کو اظہارِ ذات پر اُکساتی ہے وہ قوت نہیں بلکہ شعور یا احساس (سینس) ہے۔ اسی بنا پر بارن نے کہا تھا کہ زندگی کا ایک عظیم مقصد یہی شعور ہے، یہ احساس کہ ہمارا وجود ہے، چاہے ادیت کی حالت میں ہی ہو۔ اور اسی خیال کو کیٹس نے اس طرح باندھا کہ "ہمارے تخیل کی گرفت میں حسن کے عنوان سے جو کچھ بھی آئے وہ یقیناً سچائی ہے؟ شعور میں جتنی شدت ہوتی تھی اُسی قدر اسے وسیع گردانا جاتا تھا۔ پھر یہ کہ ہر خیال، احساس اور شعور کا انتہائی معیار

سنجیدگی تھا۔ کیش بھی دل کے میلانات کے تقدس میں یقین رکھتا تھا (صرف محبت، ہمدردی بلکہ کسی بھی اچھی یا بُری شے کے تئیں پسندیدگی۔ رومان پرستوں نے اس نکتے کو بھلادیا کہ کوئی انسان بیک وقت رذیل اور سنجیدہ دونوں ہو سکتا ہے۔

دکٹوریائی عہد میں منظر نامہ تبدیل ہو چکا تھا۔ رچرڈسن کے دور میں یہ ہوا تھا کہ متوسط طبقہ اقتدار اور دولت دونوں شعبوں میں ترقی کر رہا تھا۔ اس طرح یہ خود اعتمادی کا دور بھی تھا۔ اخلاقیات آزادانہ اور کھلے ضمیر کے ساتھ سنج کی جا رہی تھی کیوں کہ انسانیت کا واحد مقصد مزید طاقت کا حصول بن چکا تھا۔ لیکن دکٹوریائی عہد میں تاجر طبقے کو پروتاریت سے خطرہ لاحق ہو گیا جو اب ایک باقاعدہ قابلِ شناخت طبقہ بن چکا تھا۔ اس نے عنصر کا مشاہدہ ڈیڈ ائیٹل نے ان الفاظ میں کیا تھا کہ "اب انگلینڈ میں ایک نہیں بلکہ دو قومیں آباد ہیں، ایک قوم ہے افسروں کی اور دوسری غریبوں کی"۔ متوسط طبقے کے اقتدار سے محرومی کی نوبت آگئی تھی اور اس پر پروتاریت طبقے کا غلبہ ہوتا جا رہا تھا۔ اس کو اب احساس ہو چلا تھا کہ معاشرے کے سماجی توازن میں خلل ڈال کر اس صدی کے نصف اول کے انسان کی مکمل آزادی نہ صرف پروتاریت کے لیے بلکہ خود اپنے لیے بھی تباہی کا سامان کرے گی (اور یہی تو مزدور رہنا چاہتے تھے)۔ اس لیے ایک نئے سماجی نظام اور توازن کی جستجو ہونے لگی۔ اس اعتبار سے دکٹوریائی عہد کو انگلینڈ کا دوسرا نوکلاسیکی عہد کہا جاسکتا ہے۔ متوسط طبقے کو چونکہ اقتدار سے محرومی کا خطرہ لاحق ہو گیا تھا اس لیے وہ رومانی اخلاقیات کے خاتمے کے ورپے ہو گیا جو فرد کی مکمل آزادی کے تصور کی تبلیغ کر رہی تھی اور جس سے تباہی اور انتشار برپا ہونے کا اندیشہ تھا۔ لیکن اگر کسی ضابطے کا نفاذ مقصود ہو تو اُسے قانون کی حمایت اور تائید حاصل ہونی چاہیے۔ ڈاؤن کے نظریۂ ارتقاء نے مذہب کی بنیادیں کمزور کر دی تھیں اس لیے اخلاقی قوانین پر سمجھت کا اقتدار قائم کرنا مشکل ہو گیا۔ اس کے علاوہ یہ کہ اس فرد اساسی معاشرے کا اصول یہ ہے کہ فرد چونکہ فطرتاً (بہتیم اور ملر کے فلسفے کے مطابق) سرت جوئے اور دروے گریز کا عادی ہوتا ہے اُس کے لیے کسی سماجی ضابطے کو قبول کرنا مشکل ہے۔ سرت کیا ہے اور درو کسے کہتے ہیں اس کا معیار فرد خود ہوتا ہے۔ اُس کے لیے سماج کو ایک مربوط نظام کی حیثیت سے قبول کرنا ناممکن ہو جاتا ہے۔

اخیر میں ایک نئے ضابطے کا سہارا لیا گیا۔ یہ ضابطہ تھا ذوق سلیم کا، انسان کے اندر شائستگی اور شرافت کے فطری احساس کا عنصر اور یہ دراصل انسانی قلب کی فطری شرافت میں یقین سے شامل تھا۔ اس مرحلے پر ایک بڑا تضاد ابھر کر سامنے آیا۔ وکٹوریائی دانشوروں نے کسی اہمیت کے تمام اخلاقی تصورات میں نئی زندگی ڈال دی۔ لیکن اس کی بنیاد میں تبدیلی آگئی تھی۔ مسرت جونی کی جگہ ذوق سلیم اور شائستگی نے لے لی۔ جیسا کہ ایلیٹ نے اشارہ کیا ہے۔ اس تصور کی قسمت میں ناکامی لکھی تھی کیوں کہ ”آپ کے منہ میں رکھے ہوئے حق کے عمل کا انحصار عقیدے پر تھا۔ آپ طرز عمل اختیار نہیں کر سکتے تھے جسے قرون وسطیٰ کے عیسائیوں کے لیے مسیحیت کے ضابطوں کی رو سے اختیار کرنا لازم تھا۔ کسی وکٹوریائی کو اگر ایسی ہی صورت حال کا سامنا ہوتا تو معاشرے کے مقرر کردہ ضابطوں کی تقلید اس کے لیے لازمی نہیں تھی کیوں کہ اسے شائستگی کو معیار بناتے ہوئے اس کا فیصلہ مختلف انداز میں کرنے کی آزادی تھی۔ اس عمل میں اس کے جذبات اس کے عقل و ذہن پر غالب آ سکتے ہیں اور اسے یہ باور کر سکتے ہیں کہ جس عمل کو بھی وہ اختیار کر رہا ہے وہ ایک شائستہ عمل ہے۔ گویا کہ شائستگی کا کوئی طے شدہ معیار نہیں تھا بلکہ اس میں کافی لچک تھی۔ دوسرے یہ کہ نفسیات سے اس کی شہادت ملتی ہے کہ انسانی ذہن میں شائستگی کا حصہ بہت مختصر ہوتا ہے۔

بیسویں صدی میں شائستگی کے تصور کو دست و ترقی دینے میں گلازوردی اور ایچ جی ویلز کا نام لیا جاتا ہے۔ اسٹراٹنٹ میں کش مکش کا سبب مزدوروں اور مالکوں کے لیڈروں میں شائستگی کا فقدان ہے۔ گلازوردی کا خیال ہے کہ جدید دور کی سماجی اور سیاسی کشمکشوں کے حل کے لیے شائستگی کے احساس کو فروغ دینا ضروری ہے۔ لیکن درحقیقت جیسا کہ ڈائرکٹروں کے لیڈر نے (جس کا ذکر پورے ڈرامے میں واحد حقیقت پسند کردار ہے) خیال ظاہر کیا ہے کہ تنازعہ ضدی اور خود پسند افراد کے درمیان نہیں بلکہ وہ جیسا کہ تاریخی طاقتوں کے درمیان ہے جو کارل مارکس کا دعویٰ بھی ہے اور اس دعوے کی نقیض بھی شخصیت کا وکٹوریائی دوہرا پن۔ یعنی مسیحیت میں یقین کے بغیر عیسائیوں جیسا برتاؤ کرنا (وکٹوریائی کمدر اور جذباتیت یہ سارے عناصر گلازوردی کے یہاں ملتے ہیں۔ وکٹوریائی عہد، رومانی تصور کو برقرار رکھتے ہوئے انسانی قلب کی اکالیت اور ارتقاء میں یقین رکھتا ہے لیکن انسانی فطرت پر بیسویں صدی کی گرفت زیادہ مضبوط ہے اور وہ انسان میں شر کے عنصر کے ادراک پر قادر ہے۔ ایک

طرف رو من کیتھولک عقیدے کے احیاء کے نتیجے میں بنیادی گناہ کے فلسفے میں عقیدے کا احیاء ہوا تو دوسری طرف فرائڈ کی نفسیات نے انسانی فطرت میں شائستگی کے ذریعہ صرف آنے والے مختصر حصے اور جذبات کی قوت سے پردہ اٹھایا۔ اس طرح مذہب اور سائنس دونوں نے انسانی فطرت پر سے لوگوں کا ایمان ہی اٹھا دیا۔ اخلاقیات کے تئیں فرائڈ اور کیتھولک صیائیوں نے جو رجحان اپنایا وہ ایک طرح سے اسی کے مائل تھا۔ ایک کیتھولک جی کے چسٹرٹن نے کہا ہے "گناہ اولین میں عقیدہ بیسویں صدی کا سب سے زیادہ امید پرستانہ عقیدہ ہے۔" اور وہی فرائڈ کہتا ہے کہ "انسانی فطرت کی نیکی میں عقیدہ اب تک ایک ایسا بوجھ ہونے والے عقائد میں مہلک ترین ہے۔"

یہی مطلب ہے یہ کہنے کا کہ گالزوردی بیسویں صدی کا انسان نہیں ہے بلکہ انیسویں صدی کی اسی توسیع ہے یعنی یہ کہ وہ بیسویں صدی کی انسانی فطرت پر حقیقت پسندانہ گرفت نہیں رکھتا اور انسان میں پنہاں شر کا اداک نہیں کر پاتا۔ دوسری بات یہ بھی ہے کہ اس کی رجائیت میں شیلی اور ورڈزورٹھ جیسی گہرائی نہیں ہے۔ اس طرح گالزوردی انیسویں اور بیسویں صدی کے درمیان ایک اوسط درجے کے آدمی کی حیثیت سے اوپر نہیں اٹھ پاتا۔ اُس کے ڈراموں میں بسا اوقات ایسا لگتا ہے کہ گالزوردی ظلم کے اثر سے باہر آ رہا ہے لیکن اُس کے یہاں چونکہ مسائل سے آنکھیں چار کرنے کی جرأت کا فقدان ہے اس لیے وہ فرار کی راہیں تلاش کرنے لگتا ہے۔ وہ سماجی، سیاسی، مسائل (جسٹس) اور جنسی تعلقات (اے میں آت پر اپری) کو جذبات سے مطلوب کر دیتا ہے۔ ایچ جی ویزکس اعتبارات سے جدید ہو کر بھی دیگر اعتبارات سے انیسویں صدی کا انسان ہے اور یوں اُس کا معاملہ پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ وہ مختلف جدید علوم میں درک رکھنے کی بنا پر گالزوردی کے مقابلے میں زیادہ بالغ ذہن کا مالک تھا۔ اُس نے اس نکتے کو پایا تھا کہ انسانی فطرت کی حیاتیاتی تشکیل میں شائستگی کے احساس کا عنصر بہت بعد کا ارتقائی اضافہ ہے۔ اپنے انشائیہ "میں کس نئے میں یقین رکھتا ہوں" میں ویزکس نے کہا ہے کہ اپنے عقائد بیان کرنے سے پہلے اُسے یہ دریافت کرنا چاہیے کہ "ہے کون۔" اور یہ بتانا مشکل ہے کیونکہ وہ ایک فرد نہیں بلکہ کئی فطرتوں کا مخلوق ہے جن میں سے بیشتر سے وہ ناواقف ہے۔ نفسیات کے مطالعے سے اُس پر انسانی ذہن کی پیچیدگی کا راز کھلا۔ تاہم جب اپنے نادلوں میں انسانی فطرت کے عمل کو اصولی شکل میں پیش کرنے کی نوبت آئی تو

ویلز کو اس کے سماجیاتی شوق اور انسانی معاشرے کو بدلنے کی شدید خواہش نے گمراہ کر دیا۔ حقائق کو نظر انداز کر کے ویلز نے اس جبری رجائیت کا سہارا لیا کہ انسان اپنی فطرت میں تبدیلی لا کر ایک نئے سماجی نظام کے وجود کو ممکن بنا سکتا ہے۔ ایک خالص مفکر کی حیثیت سے ویلز کی رسائی اس حقیقت تک ہو گئی تھی کہ انسان ایک جذباتی مخلوق ہے۔ مگر وہ اپنے نادلوں میں اس جذباتی مخلوق سے توقع رکھتا ہے کہ وہ اپنے جذبات کو عقل کی لگام دے۔ یہ ایک غیر حقیقت پسندانہ رویہ تھا۔ اپنے نادل وار آف دی ورلڈز میں یہ دکھاتا ہے کہ اگر جذبات اپنی من مانی پر اتر آئیں تو کوئی نیا نظام عالم وجود میں نہیں آ سکتا۔ انقلاب اور نئے سماجی نظام کی خواہش اُسے جذبات کی طرف سے خائف رکھتی تھی کیوں کہ اُسے معلوم تھا کہ جذبات ایسی کسی شے کے حصول میں رکاوٹ بنیں گے۔ گلازور دی کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ انسانی فطرت کا واضح تصور نہیں رکھتا تھا۔ لیکن ایسی بات ویلز کے بارے میں نہیں کہی جاسکتی جس نے نفسیات کے مطالعے کے ذریعے حقیقت کا ادراک کیا تھا۔ ویلز نے ڈی۔ ایچ۔ لارنس اور ہنری جیمز جیسے عظیم انسانوں کی ابتدائی توقعات کو پامال کر دیا تھا جو انہوں نے اُس سے وابستہ کر رکھی تھیں۔ دی کاہٹ میں ویلز اپنے معاشرے کی تصویر پیش کرتے ہوئے اُسے سمانٹ کی یادگار بنا دیتا ہے۔ پھر آسمان میں ایک نیا شہاب ثاقب نمودار ہوتا ہے جس میں سے ہنری مائل روشنی نکل رہی ہے اور ایک آن میں انسانی فطرت اس طرح تبدیل ہو جاتی ہے کہ سارے انسان نیک اور صالح بن جاتے ہیں۔ یہ چھوٹی سی حکایت ایچ جی ویلز کے لاشوری محوسات کو ظاہر کرتی ہے۔ یعنی انسانی فطرت میں کسی بنیادی تبدیلی کے بغیر انسانی معاشرے میں تبدیلی کے لیے اس کی تڑپ۔

اردو جیسے بیسویں صدی کے ادیبوں کو اس سے پہلے کہ وہ بعض موضوعات کو برتنے میں زیادہ بے باکی پیدا کر سکیں وکٹوریائی خیالات کے خلاف کافی جدوجہد کرنی پڑی تھی۔ ویلز ان لوگوں میں سے تھا جنہوں نے وکٹوریائی قیود کے خلاف جنگ کرنے والوں کا ساتھ دیا تھا۔ لیکن خود اُس کی تحریروں میں ہم دیکھتے ہیں کہ وہ وکٹوریوں کی طرح خائف تھا۔ وار آف دی ورلڈ اور دی فرسٹ مین ان دی مون میں اسی قیصل کے انسان پیش کیے گئے ہیں جنہیں ویلز دنیا میں دیکھنے کا خواہشمند ہے۔ دونوں نادلوں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ان میں جنسی زندگی کے حوالے کم سے کم آئے ہیں۔ ویلز برابر وکٹوریائی بنارہتا

ہے جب تک وہ اس دکتوریائی عقیدے پر قائم ہے کہ اس سے پہلے کہ دنیا میں مستحکم معاشرے کا وجود ہو انسانی فطرت کو نیک ہونا چاہیے۔ بیسویں صدی کو انیسویں صدی سے متاثر کرنے والا سب سے بڑا عنصر گناہ یا جذبات کا واضح احساس ہے جس کی ابتدا بارلیئر سے ہوئی۔ بورژوائیٹ خدایں ایمان نہیں رکھتی کیوں کہ اُسے جہنم سے خوف آتا ہے۔

نئی اخلاقیات

قرون وسطیٰ میں ایک اچھے عیسائی کو ادا عشرہ کی تعمیل کرنی ہوتی تھی خواہ وہ اُس کے ضمیر کے خلاف ہی ہوں۔ دکتوریائی عہد نے سبھی اخلاقیات کی بنیاد "شائستگی" کے احساس پر رکھی تھی لیکن بیسویں صدی میں جب لوگ نفسیات اور عمرانیات جیسے علوم سے واقف ہوئے تو اس انداز پر استدلال کرنے لگے کہ شائستگی کوئی مثبت اور مطلق قدر تو ہے نہیں۔ اور یہ بھی کہ مختلف ممالک اور معاشروں میں شائستگی کا معیار مختلف ہوتا ہے اور عمرانیات نے یہ بھی دکھا دیا ہے کہ جو فعل ایک ملک میں مجرم ہے وہی دوسرے ملک میں رسم و رواج کا حصہ ہے۔ اس طور پر اخلاقیات ایک تقابلی موضوع ہے۔ اور اسی لیے دکتوریائی قید و بند کو محض توہم پرستی اور سخت گیری سے تعبیر کیا گیا۔ ان جدید یوں نے یہ حجت بھی قائم کی کہ چونکہ فرائڈ نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ جذبات پر قید و بند لگانے سے ہسٹریا ذہنی اختلال اور دیگر دماغی امراض لاحق ہوتے ہیں اس لیے تمام پابندیوں کو کسراٹھا دیا جائے۔ اُن کا دعویٰ یہ تھا کہ جب یہ بات ہم سب کو معلوم ہے کہ جنس طاعت در ترین داعیہ ہے تو اُس کے اظہار میں شرم کیوں محسوس کی جائے؟ خصوصاً پہلی جنگ عظیم کے بعد عیسیتی مقاصد کے تحت جدید یوں کی صف میں شامل ہونے والے نوجوانوں کی شکست خواب کا نتیجہ یہ ہوا کہ انھوں نے تمام تر اخلاقیات سے پوری طرح قطع تعلق کر لیا اور تقریباً ۱۹۲۰ء کے بعد سے دس سال تک خاصی بے راہ روی کی زندگی گوارتے رہے۔ خود برٹنڈ رسل بھی اس آزاد روی میں دوسری دہائی کے دوران لوٹ رہے جو ہمیشہ ایک کے بعد دوسری عورت سے شادی کرتے اور پھر اُسے طلاق دے دیتے، اس کے بعد دونوں اپنے تعلقات کے احوال پریس میں شائع کرتے تھے۔ اس زمانے میں نوجوان مردوں اور عورتوں سے توقع کی جاتی تھی کہ وہ نہ صرف سخیل نہ مکتیں کریں گے بلکہ اسی انداز کی گفتگو بھی کریں گے۔ یہ تھی

وہ اخلاقی صورتِ حال جس کا سامنا ایلیٹ کو تھا۔

اس صورتِ حال کے تئیں ایلیٹ کا ردِ عمل یہ تھا کہ جس طرح کے افراد اس نئی اخلاقیات نے پیدا کیے تھے اُن پر سخت تنقید کی۔ اُس وقت نہ تو سماجی سرگرمی کی کمی تھی اور نہ ہی احباب کی۔ اگر فقدان تھا تو اُن کے درمیان یگانگت کا۔ اسی احساس کا اظہار ایلیٹ نے دی پورٹرٹ آف لیڈی اور اے گیم آف جیس میں کیا ہے۔ فرائڈ نے اس کا سبب جذبات پر قید و بند کو قرار دیا ہے۔ مگر ایلیٹ کا خیال ہے کہ معاملہ اس کے برعکس تھا (اور یہ ہم جانتے ہیں کہ واقعہ یہ تھا کہ ہر طرح کی قید و بند اٹھادی گئی تھی)۔ دراصل لوگوں میں خفاں گیری کا فقدان تھا۔ وہ زندگی کے لطف سے اس بنا پر محروم ہو چکے تھے کہ گناہ عام ہو چکا تھا اور اُس پر انگشت نمائی کا سوال تھا نہیں۔ ایسا اسی لیے ہوا کہ اخلاقی اقدار اٹھ گئی تھیں۔ لوگوں کے نزدیک جنسی تسکین اور پانی پینے کے عمل میں کوئی فرق نہیں رہ گیا تھا۔ بادلیر نے اس اخلاقی صورتِ حال کا ادراک ۱۸۵۰ء میں ہی غلاورز آف اول میں کر لیا تھا اور وہ یہ جان چکا تھا کہ بوریت سب سے بڑا گناہ ہے۔ بادلیر کی طرح ایلیٹ بھی اسی سوال پر غور کرتا ہے کہ اگر یہی صورتِ حال معاشرے میں جاری رہنے دی گئی تو کیا ہونے والا ہے۔ ایلیٹ خبردار کرتا ہے کہ "بوریت یا اکتاہٹ تمھاری تہذیب کو پارہ پارہ کر دے گی۔" (غدی کا خیمہ ٹوٹ چکا ہے.....) یہ تہذیب اسی طرح منتشر ہو جائے گی جس طرح اس سے پہلے اور ایسے ہی اسباب سے یروشلم، بابل اور اسیریا کی تہذیبیں اُبڑ چکی ہیں۔

ڈبلیو بی یٹس آئرلینڈ کے ایک ایسے حصے میں رہتے تھے جہاں لوگ نسبتاً قدیم طرزِ زندگی کے عادی تھے۔ یہی وجہ ہے کہ دکھریائی تصورات اور اچانک جی ویز، گلاز وروی اور ایلیٹ کے ردِ عمل اُن پر پوری طرح واضح ہو سکے اور وہ اُن کے بارے میں حتمی طور پر کسی رجحان کا اظہار نہ کر سکے۔ یٹس نے جیٹس کے عنصر کو اجاگر تو کیا ہے لیکن دکھریائی پابندیوں کا تسخیر اُڑانے کے لیے نہیں۔ اس کی وجہ یہی تھی کہ وہ عوام کے ایک قدامت پسند طبقے سے تعلق رکھتا تھا اور جنس کے تئیں اپنے رویے اور بیان میں یہ لوگ بہت بے باک تھے۔ جیسا کہ خود یٹس نے اپنی زندگی کے آخری ایام میں ایک جگہ اعتراف کیا ہے اس کی مشاعری کے دو کنارے ہیں شہوانیت اور قدیم جذبات سے منافرت۔ ایلیٹ کے مطابق بیٹرس کی شبہہ ایک ارفع خواب کا نتیجہ ہے جب کہ شیلی اور کیٹس کے یہاں الاسٹر

اور انڈین کی شبیہیں ایک ادنیٰ اور کمتر خواب سے وجود میں آتی ہیں۔ وہ جذبات کے کھیل سے جنم لیتی ہیں اور اس کے برعکس دانے کے یہاں بیاضوں کی شبیہ ایک مذہبی ضابطے کے تل سے گزرنے کا قیود کہیں جاسکتی ہے۔

ہیومنزم کا عروج

بیسویں صدی نے ہیومنزم کا عروج بھی دکھایا۔ پہلی بار نشاطِ ثانیہ کے دوران لوگ ہیومنزم کے لفظ سے آشنا ہوئے۔ اُس وقت اس لفظ کا اطلاق صرف یونانی اور اطالوی دانش ورروں پر ہی ہوتا لیکن اس کے علاوہ اس تصور کی دیگر سطحیں بھی ہیں:

(۱) یونانی اور اطالوی زبان و ادب کا مطالعہ

(۲) مذہبی نقطہ نظر کے مخالف یا اس سے بے نیاز کوئی موقف۔ دراصل ہیومنٹ موقف

روحانیت یا الہیات کا مخالف تھا۔

(۳) فرد اور معاشرے کے تعلق کے زاویے سے ہر مسئلے پر غور و فکر

بیسویں صدی میں ہیومنزم کا احیاء خصوصاً امریکہ اور فرانس میں ہوا۔ امریکہ میں اس تحریک کے غائیڈس پال ایلر مور (ٹیلبرن ایئر) اور ایڈنگ بیٹ (ایڈیو اینڈ رومانٹزم) ہیں۔ فرانس میں اہم ترین نام ایلیٹ کی رائے کے مطابق فرنانڈیز اور جولین بوٹا (دانش ورروں کی غداری میں کا ترجمہ عظیم حد تک لکھی گیا جاتا رہا ہے)۔ جولین بوٹا کہتا ہے کہ اگلے وقتوں میں دانشور لوگ سیاستدانوں اور اُن جیسے افراد سے متاثر ہوئے بغیر اپنی اختیار کردہ راہوں پر چلتے رہتے تھے۔ آج معاملہ اس کے برعکس ہے۔ اڈرن ہیومنٹ رومن کلچر کے بجائے یونانی کلچر پر زیادہ زور دیتا ہے۔ مزید یہ کہ بسا اوقات وہ بظاہر یونانی تہذیب سے مکمل طرز پر منقطع ہونے اور خود کو چینی تہذیب میں ضم کرنے کی کوشش میں مشرقی تہذیب بھی سیکھتا ہے۔ بیسویں صدی کے ہیومنٹ دانشوروں میں مندرجہ ذیل خصوصیات ملتی ہیں:

(۱) انفرادیت پسندی کے خلاف صفت آرائی

(۲) انسانی سلوک پر اخلاقی باگ ڈور کی گرفت کی ضرورت پر تاکید

(۱۳) ان دانشوروں کے اخلاقی نظام کو قتل سے زیادہ سماجی شور کی حایت حاصل ہے۔ یہ دانشور چینی اور بودھ انکار کی طرف اس لیے مائل ہوئے کہ ان دونوں نظام ہائے فکر میں خدا میں اعتقاد ضروری نہیں ہے بلکہ صرف پتے راستے میں یقین درکار ہوتا ہے اور ہونٹ ایک سیکور موقف اختیار کرنے کا خواہاں ہوتا ہے۔

بیسویں صدی اور تصورِ زمان

ابتداء ہی سے انسان نے وقت کی لائی ہوئی تبدیلیوں سے گہرا سردکار رکھا ہے خصوصاً وہ تبدیلیاں جو بڑے دکھ درد کا سبب بنی ہوں (پچھلے برس کی برت کہاں ہے) "نیکہ ہے" لیجنڈز آف فیئر وین 'کا'۔ بیسویں صدی سے پہلے سیمیت میں عقیدے نے لوگوں کو بقا کا احساس اور آخرت کے عقیدے کے ذریعے وجود کو دوام بخشا تھا۔ اب بیسویں صدی میں جب سائنس نے مذہب کو تباہ کر ڈالا انسان نے مذہبی عقیدے سے وابستگی کے بغیر بقا یا مسلسل وجود کی جدوجہد کرنے لگا اس طرح ہمیشہ نمایاں حیثیت کے حامل تبدیلی اور وقت کے موضوع میں اب ایک نئی شدت اور دلچسپی پیدا ہو گئی۔

بیسویں صدی میں تصورِ زمان کی دو نوعیتیں تھیں۔ مذہب میں عقیدہ رکھنے والے تمام افراد کے نزدیک وقت کے دو اعلیم تھے۔ ایک تھا مطلق بے زماں اور ازلی دنیا اور دوسری عارضی دنیا۔ پہلے اعلیم کو اخلاقی اقدار سے منسوب کیا جاتا تھا۔ اس میں رہ کر بقا کا احساس تو تھا لیکن اس تک رسائی عارضی اعلیم کی راہ سے ہی ہو سکتی تھی۔ آخر الذکر دنیا میں وقت لمحات کا ایک تسلسل ہے جہاں ہر لمحہ گزراں کو اپنے بعد آنے والے لمحے کی جگہ بنانے کے لیے فنا ہو جاتا ہے۔ بیسویں صدی سے پہلے تصورِ زمان کا موازنہ ایک ایسی موٹر کار سے کیا جاسکتا ہے جو یکے بعد دیگرے متعین مقامات سے گزرتی ہوئی سیدھی سڑک پر دوڑ رہی ہے۔ بیسویں صدی میں وقت کا تصور ایک ایسے انسان کی طرح ہے جو کسی سبزہ زار میں لا پرواہی سے ادھر ادھر ٹہل رہا ہو۔ اس تصور کے مطابق وقت کے تین زمرے یعنی ماضی 'حال' اور مستقبل مہربند خانے نہیں ہیں بلکہ ایسا ممکن ہے کہ ہم ماضی یا مستقبل کے لمحات کا تجربہ حال میں بھی کر سکیں یا یہ کہ وقت کے تینوں مراحل کا تجربہ بیک وقت ہو جائے۔

بیسویں صدی کا دوسرا تصور زماں یہ ہے کہ وقت کے دو دھارے ہیں۔ ایک معروضی اور دوسرا موضوعی۔ ان میں سے ایک تو وہ ہے جس سے ہم حقیقتاً سانس لیتے ہیں اور دوسرا دھارا وہ ہے جو ہمارے اذہان کا سکن ہے۔ اس طرح ایلٹ کے ذہن میں اُن وقتوں کی یادیں بھی ہیں جن کا اُس نے خواب دیکھا (یادوں کے قدروں کی آہٹ) یا جن کا وجود صرف دوسروں کے لیے رہا ہو (بارغ کے سنبل دریاں دوسروں کی خواہشات کو تیز کر دیتے ہیں)۔ اور یہ بھی کہ ماضی، حال اور مستقبل یہاں ایک ہی لمحے میں آموجود ہوئے ہیں۔

یہ نظریہ برگساں اور جے۔ ڈبلیو۔ ڈیون سے منسوب ہے۔ اپنی تصنیف دی نیو انٹارپلٹی میں ڈیون ارضی زندگی میں لافانیست کی نوید دیتا ہے کہ نہ کہ اُس کے خیال میں ماضی، حال اور مستقبل فنا نہیں ہوتے بلکہ ان کا دوبارہ ظہور ہمیشہ ہوتا ہے۔ جب آپ کہتے ہیں "میں مر رہا ہوں" تو یہ شاید ماضی کی آواز بول رہی ہوتی ہے اور آپ کبھی بھی یقین سے نہیں کہہ سکتے کہ آپ واقعی مر رہے ہیں۔

تصور زماں اور اخلاقیات

گزشتہ ادوار میں بے زماں دنیا یا لافانیست تک رسائی کی خاطر وقت کی دنیا میں بعض ضابطوں کو قبولیت ملی تھی۔ نہ صرف ازمنہ دسلی میں بلکہ نشاہ ثانیہ کے دور میں بھی شیکسپیر اور مارلو جیسے اذہان بھی وقت کے عنصر کی اہمیت سے پوری طرح آگاہ تھے جس کے نتیجے میں اُن کے پیش کردہ کرداروں کی المناکی کو ایک خاص وقار حاصل ہوا۔ یکیتھ کے مصائب اور خودکشی کے سلسلے میں ہیملٹ کا قہذب و دوزل ہی عالم آخرت پر غور و فکر کا نتیجہ ہیں۔ دوسری جانب پروٹینیس الیاق اعتبار سے دلچسپ نہیں بن پاتا کیونکہ اُسے سلوم ہے کہ اُسے ایک مقررہ مدت کے لیے دکھ درد پھیلنا ہے جس کے بعد مصائب کا خاتمہ ہو جانا ہے۔ ایلٹ نے شیلی کے اذیت کو شکی کے تصور کو طلاء خیال قرار دیا ہے۔ قرونِ دسلی میں ارضی دنیا سے دست برداری بنیادی طور پر انسانی دنیا کو پیچھے چھوڑ دینے کے مترادف نہیں تھی۔ اس کے بجائے یہ ہو سکتا تھا کہ انسانی غماں کسی کے ساتھ ابدیت کے سفر میں بھی لگے رہیں اور اسی طرح ابدیت کے غماں انسانی دنیا میں بھانکتے رہیں خواب میں ہی اسی اہلیات کے مطابق انسانی فطرت کے بہترین غماں ابدیت میں سرایت کر سکتے ہیں۔ دانتے نے بیٹرس کی شہر میں

یہ دکھایا ہے کہ کسی عارضی منظر کی ترقی لازماً اور ابدی حقیقت میں کس طرح ہو سکتی ہے۔ بالکل اسی طرح لیڈی آف سائنسز میں انسانی فطرت کے نفیس ترین عناصر ارضی اور لازماً دنیا کے درمیان رابطے کی کڑی کا کام کرتے ہیں۔ اور اگرچہ سبھی منکروں کو اس کا علم تھا کہ ابدی دنیا ہی منتہا ہے تاہم اس کے ساتھ انھیں ارضی دنیا کی اہمیت کا احساس بھی تھا اور وہ ابدیت کے مقابل انسانی عناصر کی اہمیت کو تسلیم کر سکتے تھے (دانتے نے پاسلو اور فرانسا کو جہنم میں ضرور پہنچا دیا لیکن وہ اُن دونوں کی شدید اور مصوم محبت کو آفریں کہتے ہوئے اُن سے اظہارِ ہمدردی بھی کرتا ہے)۔

سولہویں صدی اور تصورِ زمان

مذہب کے معتقد اور اُس کے منکر کے درمیان فرق کو محسوس کرنے والا فرد مارلو تھا۔ ڈاکٹر فائٹس کی دقت سے آہستہ روی کی التجا کے دوش بدوش آئندہ پیش آنے والی ابدی اذیت کی ہولناکی کا احساس بھی اُس کے دل میں موجود ہے۔ اس دقت بھی جب مارلو خود آخرت میں یقین نہیں رکھتا۔ وہ دوسرے افراد کے ذہنوں میں جاگزیں اس عقیدے سے آگاہ ضرور رہتا ہے۔ اور یہی وہ عنصر ہے جو اس کے المیاتی کرداروں کو پر شکوہ بناتا ہے۔ میکیتھ کی خون زدگی اس بات کا نتیجہ تھی کہ اُس نے اپنے گناہ کو ابدی چکا پورے پس منظر کے مقابل لاکھڑا کیا تھا۔ وہ محسوس کرتا ہے کہ ایک گناہ وسیع سمندروں پر اپنا خمیں رنگ گھول دیتا ہے (خواہ وہ کسی کے ذاتی عقیدے کو متزلزل نہ کر سکے)۔

انیسویں صدی میں لوگ نہ تو آخری دنیا میں عقیدہ رکھتے تھے اور نہ ہی دوسروں کے اذہان میں اس طرح کے عقیدے کی موجودگی سے آگاہ تھے۔ شبلی مذہب کو مسترد کرتا ہے لیکن ابدیت کا متلاشی ہے۔ اس کے لیے وہ اپنی موضوعیت کو نمایاں کرتا ہے اور اُسے نام دیتا ہے ابدیت کا۔ اس طور پر شبلی کا لازمانیت اور ابدیت کا تصور اُس کے اپنے تجربے سے آنا اور بے تعلق نہیں ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ اُس کے یہاں عدم مطابقت، ناہمواری اور الجھاؤ جیسی خامیاں آگئی ہیں اور اُس کی مثال ہے پرستشیں اُن باؤنڈز۔ دیگر محسوسات کے ہمراہ یہ مفروضہ بھی چلتا رہتا ہے کہ سناک مشتری کے سر پر آرائے حکومت ہونے سے پہلے دقت کا وجود نہیں تھا۔ تو سوال یہ ہے کہ جب مشتری شکست کھا گیا تو دقت نے اپنی راہ کیوں نہیں لی؟ نظم کے اندر اس بات کے اشارے ملتے ہیں کہ ایک دقت

ایسا آسکتا ہے جب وقت کا کوئی وجود نہیں ہوگا۔ لیکن یہ کیوں کر ممکن ہو سکتا ہے؟ شیلی خود
 Hellas کے آخری دنوں میں اس کی تمام پیشین گوئیوں کے بعد اس حقیقت اور ادراک تک دوبارہ
 رسائی جتنی ہے کہ وقت کی لائی ہوئی تبدیلیاں اور تباہیاں ناگزیر ہوتی ہیں (اپنے پاس منبھل کر رکھو!
 ابہام کے تلخ خاکہ ان کو ضائع نہ کرو) جب تک انسان (قرون وسطیٰ میں) انفرادی دنیا میں عقیدہ رکھتا
 رہا اُس وقت تک تحفظ اور روحانی مسرت کا احساس بھی قائم رہا اور ارضی زندگی کو تقدس کا درجہ
 حاصل رہا۔ نشاۃ ثانیہ کے دور میں انفرادی زندگی پر سے انسان کا بھی اعتقاد جاتا رہا۔ اگرچہ وہ کم از کم
 اس عقیدے سے آگاہ تھا۔ رومن عہد میں نہ تو لوگ ابدیت میں یقین رکھتے تھے اور نہ ہی اس طرح کے
 عقیدے سے آگاہ ہی رکھتے تھے۔ اس طرح ارضی زندگی بھی اپنی اہمیت کھو بیٹھی تھی اور اُس میں کوئی الیاتی
 شان و شوکت باقی نہ رہی تھی۔

بیسویں صدی میں گائزور دی کی شکل میں ہم ایک اتنے زیادہ شریف النفس انسان سے تعارف
 ہوتے ہیں کہ اُسے موت سے کوئی سروکار نہ ہو سکتا تھا۔ برنارڈشا اور ایچ جی ویزیلی کی لائڈ ہیت
 سے متاثر ہو چکے ہوتے ہیں۔ برنارڈشا کا خیال یہ ہے کہ انسان کو زندگی اتنی مختصر ملی ہے کہ وہ
 دانیائی سکھ ہی نہیں سکتا۔ تاہم وہ بتدریج قوت حیات کے عمل کی مدد سے ہزار برس زندہ رہنے کا
 طریقہ سکھ سکتا ہے۔ لیکن اُس وقت تک وہ محض ایک دماغ بن چکا ہوگا جس کے پاس کرنے کو کچھ
 نہیں۔ خود کو خدا کے تصور سے آزاد کرنے کے لیے برنارڈشا نے خود انسانیت سے اپنے آپ کو آزاد
 کر لیا۔ (اُس کے ہزار سال بڑے کردار جذبات سے ماری ہیں، اُن کی زندگی معنویت سے محروم ہے
 اور اپنے خیالوں کے ایسے بڑے ادھر ادھر بھٹکتے پھرتے ہیں۔) ♦♦

نفسیات کے حوالے سے اگر انیسویں صدی سے محض ایک نام کا انتخاب مقصود ہو جس نے بیسویں صدی کی فکر اور انسانی سلوک پر سب سے زیادہ اثر ڈالا ہے تو وہ ہے فرائڈ کا نام۔ انسانی ذہن پر کنٹرول پانے کے بارے میں سوچنے والا سب سے پہلا شخص فرائڈ ہے۔ ایلٹ اور جوائس اُسی کے اثر کے پروردہ ہیں اگرچہ آگے چل کر وہ باغی ہو گئے تھے۔ ہر چند کہ انسانی ذہن حیوانیاتی اور نفسیاتی عل سے مربوط ہے پھر بھی ایک مشین نہیں ہے۔ انیسویں صدی کے تمام عقائد اثباتیت پسندانہ ہیں۔ بیسویں صدی میں آکر غیر محسوس مظاہر میں ہمارا یقین بڑھ جاتا ہے۔ مثال کے طور پر جدید طبیعیات کا کرشمہ ز دکھائی دینے والی قوت، طاقت، کشش اور دفعیت ہیں۔ نظریہ تنوین کے مطابق چیزیں کسی طرف کھینچتی ہی نہیں ہیں بلکہ انھیں کوئی طاقت پیچھے کی طرف دھکیلتی بھی ہے۔

(بیسویں صدی کا مزاج ہے)

ہر معاشرے کے اپنے اوامر و نواہی ہوتے ہیں۔ ایک
کو مقدس اور قابل پرستش گردانا جاتا ہے تو دوسرے کو محبوب اور
مکروہ۔ اٹھارویں صدی میں جب ہر عقیدے اور نظام کا ایک عقل
بواز ہونا چاہیے تھا ان اوامر و نواہی کی قبولیت پر حرف گیری کی گئی۔
تاہم انیسویں صدی میں عمرانیات کا مطالعہ کرنے والوں نے یہ واضح
کیا کہ اگرچہ ان اوامر و نواہی کی بنیاد عقل پر نہیں تھی تاہم وہ انسانی
فطرت کے بعض ایسے قوی اور پنہاں جذبات پر مبنی ہیں جن پر نہ
سلط ممکن ہے اور نہ ہی عقل کی اصطلاح میں ان کی وضاحت
ہو سکتی ہے اس لیے تمام معاشرہ میں اس کی گنجائش ہونی چاہیے
گویا اگر رسوم اور ممنوعات معاشرے کی تنظیم کے عمل کے لیے
لازم ہیں تو تمام مذاہب کے مقابلے میں مسیحیت کے رسوم و ممنوعات
زیادہ قابل قبول ٹھہرتے ہیں۔

(انیسویں صدی کا مزاج ہے)

ماہنامہ جامعہ کے خاص شمارے

- ۱۔ جشن ذریں نمبر ۳۰ روپے
- ۲۔ ڈاکٹر مختار احمد انصاری نمبر ۲۵ روپے
- ۳۔ سالنامہ ۱۹۶۱ء ۳۰ روپے
- ۴۔ اسلم جبراج پوری نمبر ۳۰ روپے
- ۵۔ پروفیسر مجیب نمبر ۵۰ روپے
- ۶۔ مولانا ابوالکلام آزاد کی یاد میں ۳۰ روپے
- ۷۔ پریم چند کی یاد میں ۵۰ روپے
- ۸۔ نہرو نمبر ۳۰ روپے
- ۹۔ جامعہ پلاننگ جوبلی نمبر ۸۰ روپے
- ۱۰۔ گاندھیائی فکر تجزیہ اور تعبیر ۸۰ روپے
- ۱۱۔ فراق: دیار شب کا مسافر ۷۰ روپے
- ۱۲۔ ذاکر حسین اور ہماری تعلیم ۳۵ روپے
- ۱۳۔ غالب، گنجینہ معنی کاظم ۵۰ روپے
- ۱۴۔ سرستید کی معنویت ۸۰ روپے
- ۱۵۔ ابوالکلام آزاد نمبر (پہلی اور دوسری جلد) ۱۸۰ روپے
- ۱۶۔ قلیل الرحمن عظمیٰ نمبر ۶۵ روپے

ان کے علاوہ پچھلے عام شمارے بھی (۱۹۶۱ تا حال) فی شمارہ ۲۵ روپے کی در سے دست یاب ہیں۔ اسٹاک محدود ہے۔ ۵ شماروں پر ۲۵ فی صد تجارتی کمیشن دیا جائے گا۔ محصول رجسٹرڈ اک خریدار کے ذمے ہوگا۔

رسالہ جامعہ

ڈاکٹر حسین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی ۲۵

مترجم کی دیگر علمی کاوشیں

- ۱۔ سیاہ فام ادب (ترتیب بہ اشتراک) مکتبہ جامعہ لمیشٹر (انڈیا)
- ۲۔ سر سید سے اکبر تک () () () () () () () () () ()
- ۳۔ فراق: دیارِ شب کا مسافر () () () () () () () () () ()
- ۴۔ سماجی علوم برائے کلاس دہم (ترجمہ) نیشنل اوپن اسکول
- ۵۔ نیتاجی سبھاش چندر بوس (ترجمہ) این سی ای آر ٹی، دہلی
- ۶۔ وی فائنل ورلڈ (انگریزی ترجمہ) ادارہ استقامت، کانپور
- ۷۔ عصری عربی کہانیاں (تعارف و ترجمہ) زیر طبع
- ۸۔ سر سید کا مغربی تعلیم کا تصور (انگریزی ترجمہ) زیر طبع